ماهنامه سینمایی

فیلم

گفتگو با مسئول امور سینمایی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان

سال دوم - تیر ۶۳ - شماره چهاردهم - پانزده تومان



«دوچشم بی‌سو» در عید فطر

● گزارشی از سینماهای تهران ● خبرهای سینمای ایران و جهان ● دربارهٔ «گمشده» کوستاگاوراس
● رویدادهای سینمای ایران، پس از انقلاب ● نقد فیلم و کتاب

فیلم‌های آماده پخش
فرهنگی بنیاد مستضعفان

- بازجوئی (ایرانی)
- هیولای درون (ایرانی)

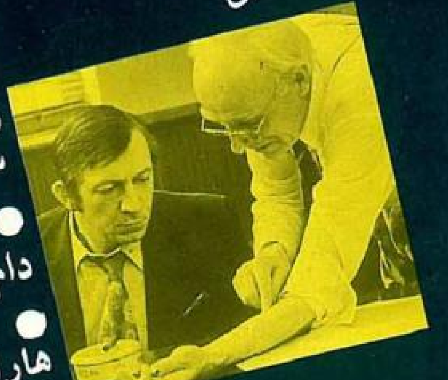


- داد شاه (ایرانی)
- پیک جنگل (ایرانی)
- پرونده (ایرانی)
- اعدامی (ایرانی)

- صدای صحرا (ایرانی)
- بازرس ویژه
- پل آزادی
- حصار
- مترسک
- اشباح
- ربودن اسب‌های تندرو



- بوکاچف
- نبرد شیلی
- جزیره شجاعان
- شناسایی



- مو طلایی
- قصه‌های زندگی
- مبارزه در بلگراد
- مهمانخانه شیطان
- کوایدان
- مادر ماریا



- نبرد معدن
- سه نخاله خوش‌شانس
- وک روباه ناشی
- سیرک تو سیرک
- دام
- هاراگیری

- اطاق شماره ۶
- مردم در باتلاق



- دختر گل‌فروش

در این شماره

فیلم
ماهنامه سینمایی

شمارهٔ چهاردهم ــ تیر ماه ۱۳۶۳
صندوق پستی ۲۱۹۴
تلفن ۶۷۹۳۷۴

لیتوگرافی : تهران‌لیتو ــ تلفن ۸۴۹۴۸۵
حروفچینی : کامپوزر ــ تلفن ۸۲۹۱۱۹
سیمرغ ــ تلفن ۶۴۲۳۴۲
چاپ : کتیبه ــ تلفن ۷۵۰۶۳۷
صحافی : ایران‌مصور ــ تلفن ۷۶۸۰۵۸

روی جلد : نمائی از فیلم "دو چشم بی‌سو"
پشت جلد : چند نما از سریال "مارکوپولو"

گزارش کار

● یک بار دیگر نوشته‌ایم که استقبال علاقمندان سینما از مجله، سبب خشنودی ماست، و به همان نسبت کارمان را نیز دشوارتر می‌کند، چرا که باید پاسخگوی سلیقه‌های گوناگون و متفاوت باشیم. سلیقه‌هایی که در وجه غالب، درست و اصولی هستند. در نخستین شماره‌ای که به شکل ماهنامه منتشر کردیم، پیش‌بینی می‌کردیم که صاحبان سلیقه‌های گوناگون، همهٔ خواستهایشان را از این نشریه، که هم از سایر نشریات منتشر شده‌ی قبل از خود کاملا" متمایز است و هم به خواست اکثریت طالبان آن نزدیک، توقع خواهند کرد. و سریع هم می‌خواهند. مسئله اصلی، دشواری توضیح دادن دربارهٔ چارچوب توانایی‌هاست. بویژه که، کار به تکرار بکشد. تکرار این توضیح که: توان ما محدود است، و خودمان را عقل کل و مرکز ثقل دانستنی‌های سینما نمی‌دانیم. بدیهی است که نقاط ضعف، با برخوردهای سازنده، در راستای تحقق اهداف انتشار مجله، بتدریج بدل به نقاط قوت خواهد شد. گفتیم در راستای اهداف مجله، زیرا ما نمی‌خواهیم ملغمه‌ای از انواع نظرگاهها را ارائه دهیم و نقش خبری مجله را از بین ببریم.

مختصر این که: برخوردهای سازنده‌تان را از ما دریغ نکنید، و از ما در حد و اندازه و توانمان توقع داشته باشید.

● این را هم یک بار دیگر نوشته‌ایم صفحاتی را که بسیاری از خوانندگان مجله "پوستر" و "تابلوی رنگی" می‌دانند، در واقع "آگهی" است. این که هر شماره تعداد این آگهی‌ها چند صفحه باشد، مربوط به فیلم ایرانی یا خارجی یا کالاهای سینمایی و غیره باشد، بستگی به کشش منابع محدود آگهی‌های ما دارد. تامین آگهی فیلم خارجی، معمولا" با این مشکل روبروست که به دلیل وضعیت موجود، فیلمهای خارجی مدام در میان دفاتر پخش فیلم، دست به دست می‌گردد و ما شانس زیادی برای گرفتن آگهی فیلمهای خارجی نداریم.

روی جلد مجله را ترجیح می‌دهیم به فیلمهای ایرانی اختصاص دهیم و چون به هر حال چاپ عکس یک فیلم بر روی جلد، تبلیغ مستقیم برای آن فیلم محسوب می‌شود، آن را هم آگهی محسوب می‌کنیم. منتهی با دو تفاوت نسبت به سایر آگهی‌ها، یکی این که عکس هر فیلمی را روی جلد چاپ نمی‌کنیم و در انتخاب عکسها نیز حساسیت بیشتری به خرج می‌دهیم. زیرا کیفیت روی جلد، بیش از آن که متوجه سازندهٔ فیلم باشد، مربوط به وجههٔ مجله است. دومین تفاوت این است که به دلیل همین حساسیت، و از آنجا که ما دربارهٔ روی جلد بیش از صاحب فیلم به خود حق انتخاب می‌دهیم، بهای این آگهی را بسته به فیلم و فیلمساز، و توانایی مالی تهیه کننده تعیین می‌کنیم.

این توضیح را برای خوانندگانی دادیم که از ما چاپ "تابلو رنگی" و یا "پوستر" فیلمهای مورد نظرشان را می‌خواهند و یا می‌پرسند چرا در فلان شماره "پوستر تکراری" چاپ شده بود و یا "تابلوهای رنگی" فلان شماره کم بود.

روندی که تولید و ورود فیلم، پس از انقلاب داشته است، همراه با همهٔ ناهماهنگیهای گریزپذیر و گریزناپذیر، و همهٔ تجربه‌های موفق و ناموفق، اینک تنها یک راه حل را پیش رو گشوده است: کوشش برای افزایش تولید داخلی، که از طریق آن، امکان ارتقاء سطح فرهنگ اصیل سینمایی میسر است. حرکت در این جهت، البته در آغاز دشواریهایی دارد که بسیاری از این دشواریها شناخته شده و کوشش برای رفع آنها آغاز شده است. یکی از راههای مقابله، از میان بردن رقابت ناعادلانه میان فیلم داخلی و فیلم وارداتی است.

در جهت چنین هدفی، پس از آغاز محدودیت ورود فیلم خارجی در اواسط سال ۵۹ (که دلایل اقتصادی و فرهنگی را تواماً داشته است) دولت با در دست گرفتن ورود فیلم خارجی، برای کنترل‌همه جانبه بر آن اقدام کرده است. بدیهی است که پس‌از محدود شدن ورود فیلم خارجی، تا دست‌یابی به سطح قابل قبولی از تولید داخلی، وقفه‌ای در تغذیه سینماها پدید می‌آید که یکی از پیامدهای آن، تعطیل شدن تعدادی از سینماها ــ به‌طور عمده درجه سه ــ است و از آن گریزی نیست؛ نوعی زیان مادی برای حصول به نتیجه‌ای فرهنگی، که در چنان صورتی زیانهای مادی نیز جبران خواهد شد. افزایش تولید فیلم داخلی، حرکتی است در جهت احیاء سینماهای تعطیل شده. در واقع کمبود کنونی فیلم‌را، باید با افزایش تولید جبران کرد. در آن صورت، می‌توان تنها فیلمهای خوب خارجی را برای نمایش در کنار فیلمهای ایرانی گلچین کرد، و تن به وضعیت کنونی نمایش فیلمهای خارجی نداد.

افزایش تولید فیلم، سینماها را احیا می‌کند

*** گزارشی دربارهٔ تعطیل برخی از سینماهای تهران**

براساس آمار موجود در شورای مرکزی سینماهای ایران (انجمن سینماداران سابق) تا قبل از پیروزی انقلاب اسلامی، ۱۱۵ سینما درتهران مشغول بکار بوده‌اند که۱۹ سینمای ممتاز، ۴۰ سینمای درجه یک،۲۷ سینمای درجه دو و ۲۹ سینمای درجه سه جمع سینماهای تهران را تشکیل می‌داده است. در دوران انقلاب، ۳۱ سینما در تهران صدمه دید و یا به دلایل دیگری تعطیل شد. در اوایل اسفند ماه ۵۷ که اعتصابها شکسته شد، درتهران ۷۹ سینما کار خود را آغاز کرد.

ازسال ۵۸ به بعد، همانطور که اموال بسیاری از "طاغوتیان" مصادره می‌شد، تعدادی از سینماهای تهران نیز به تدریج مصادره شد و دراختیار بنیاد مستضعفان قرار گرفت.

افزایش فروش

درسالهای ۵۸ و ۵۹ به دلیل ورود فیلمهای جدید خارجی، بویژه تغییر در شیوه نمایش فیلم در ایران که فیلمهای جنجالی سیاسی بنمایش درآمد و برای تماشاگران ایرانی که تازه از اختناق سالهای دراز رهایی یافته بود، افقهای تازه‌یی در نمایش فیلم‌گشود. و فیلمها با استقبال روبرو شد.فروش سینماها در این دوسال افزایشی چشمگیری را نسبت به سالهای قبل از انقلاب نشان می‌دهد. همین امر موجب تعمیر وبازگشایی تعدادی از سینماهای تعطیل شدهٔ دوران انقلاب می‌شود. براساس آمار موجود در شورای مرکزی سینماهای ایران، از ۳۱ سینمای صدمه دیده در دوران انقلاب، ۱۵ سینمای تهران بازگشایی شدند. البته در این دو سال هنوز سینماهای درجه دوم و درجه سوم تهران با فیلمهای ایرانی قدیمی، هندی، آمریکایی، وایتالیایی تکراری تغذیه می‌شدند.

کاهش فروش

از اوایل سال ۵۹ به بعد بتدریج از نمایش فیلمهای قدیمی مبتذل ایرانی جلوگیری می‌شود ونمایش فیلمهای هندی ممنوع اعلام می‌شود. با آغاز جنگ تحمیلی، محدودیت ورود فیلم، وسختگیری در مورد فیلمهای خارجی، کم‌کم سینماها با کمبود فیلم روبرو می‌شوند. در نتیجه، ازآنجاکه تولید فیلم ایرانی‌هنوز به مرز قابل توجهی نرسیده و ورود فیلم خارجی کاهش بسیار پیدا کرده است، نمایش فیلمهای قدیمی انباری جایگزین فیلمهای جدید می‌شود. دستکاری در نسخه‌های فیلمهای قدیمی خارجی از سوی صاحبان فیلم جهت اخذ پروانه آغاز می‌شود و فیلمهای قدیمی با مونتاژ و دوبله جدید و با مدتی کوتاهتر از مدت اصلی (و اغلب به شکلی نامفهوم) به‌نمایش گذاشته می‌شوند. این موضوع برفروش فیلمها تاثیر می‌گذارد و باعث کاهش تماشاگران سینماها می‌شود.

در این شرایط سینماهای درجه دوم و درجه سوم تهران با کمبود شدید فیلم روبرو می‌شوند، زیرا وقتی فیلم سیاه و سفید قدیمی و تکراری بینوایان محصول آمریکا با نام تیره‌بختان در ۵ سینمای شهرقصه، قدس، بهمن، آسیا، و اروپا بنمایش درآید و یا فیلم تکراری "شرق جاوه" که چندبار در تلویزیون‌بنمایش درآمده در سینماهای ممتاز و درجه اول آفریقا، صحرا، عصرجدید، تهران، سایه وتوسکا اکران می‌شود، خوراکی برای سینماهای درجه دوم‌و درجه سوم باقی نمی‌ماند. بویژه سینماهای اکران اول به دلیل کمبود فیلم مجبور میشدند فیلمها را به‌رغم فروش پائین، بیشتر نمایش دهند. به‌همین دلیل، به‌تدریج تعدادی از سینماهای تهران تعطیل‌می‌شوند و یا تغییر شغل می‌دهند.



میهن



شهاب



دنیا



البرز



پارس

سینماهای موجود

از این سال تاکنون، حدود ۲۰ سینما در تهران تعطیل شده است. درحال حاضر برطبق آمار وزارت ارشاد اسلامی ۷۷ سینما در تهران فعالیت‌دارند که ۱۶ سینمای ممتاز، ۲۷ سینمای درجه‌یک، ۱۷ سینمای درجه دو و ۱۷ سینمای درجه سه، جمع سینماهای تهران را تشکیل می‌دهند.

درحال حاضر از ورود فیلم توسط وارد کنندگان بخش خصوصی جلوگیری شده و بنیاد فارابی، خرید فیلم خارجی را به عهده گرفته و تولید فیلم ایرانی در سال۶۲ نسبت به سالهای اولیه پس از انقلاب، افزایش یافته است. اما این افزایش هنوز درحدی نیست که بتواند سینماهای موجود را تغذیه کند.

ازابتدای امسال ۲۰ریال به قیمت بلیت سینماهای تهران و شهرستانها افزوده شده و عوارض فیلمهای ایرانی کاهش پیدا کرده‌است تا رغبت بیشتری در تولیدکنندگان فیلم ایرانی ایجاد شود. در جهت شکل دادن به وضعیت نمایش فیلم خارجی نیز، اقداماتی از سوی بنیاد فارابی آغاز شده است.

دخل و خرج نامتعادل

درباره‌ٔ تعطیل شدن سینماهای تهران، با شورای مرکزی سینماهای ایران گفتگو کردیم. این شوراکه قبلا با نام انجمن سینماداران فعالیت می‌کرده و تا قبل از انقلاب دارای ۲۵۹ عضو بوده است، درحال حاضر در تهران ۶۰ عضو دارد.

شورای مرکزی سینماهای ایران در پاسخ این سئوال ما که چرا تعدادی از سینماهای تهران در چندسال اخیر تعطیل شده و مجددا بازگشایی نشدند، حاصل جمع نظرهای صاحبان سینماها را به این شرح اعلام کرد: "تعدادی از سینماها بعلت ایرادهای گرفته شده از جانب وزارت ارشاد اسلامی، وبقیه به دلخواه صاحبان آنها تعطیل شده است، زیرا دخل و خرج آنها متعادل و قابل تحمل نبوده است. چند سینمایی هم که از طرف وزارت ارشاد اسلامی تعطیل شده‌اند، به‌دلیل هزینه‌هایی که باید بکنند، و محلی برای برگشت این هزینه‌ها متصور نیست، صاحبان آنها ترجیح می‌دهند همچنان تعطیل بمانند ویا در صورت امکان روزی بتوانند آنرا به‌کانون دیگری تبدیل کنند. البته باید انتظار داشت تعداد دیگری از سینماهای به‌ظاهر مشغول بکار که مواجه با ضرر و زیان هستند، به همین سرنوشت دچار شوند".

هزینه‌های سرسام‌آور

از شورای مرکزی سینماهای ایران سئوال شد که میزان هزینه اداره سینماها نسبت به گذشته چه‌افزایشی را نشان می‌دهد و این افزایش بامقایسه قیمت بلیت سینماها درحال حاضر چه نسبتی را تشکیل می‌دهد و نظر شورا نسبت به افزایش اخیر بلیت سینماها چیست

شورا در پاسخ اعلام کرد: "حقوق‌کارکنان سینما بطور متوسط به‌چهار برابر رسیده وهزینه نگهداری وسایل سینما از جمله تهویه‌وتاسیسات و وسایل اتاق نمایش، بیش از ده‌برابر شده — سایر هزینه‌ها هم به رقمی حدود ۵ برابر رسیده وحتی به ضرایب مالیاتی سینما نیز اضافه شده. باتوجه به این‌که تا اول سال ۶۳ به بهای بلیت سینماها اضافه نشده بود، تصدیق می‌کنید که دراین مدت اکثر سینماها مواجه با زیان فاحش بوده‌اند. از اول سال-۶۳ هم که بیست‌ریال به‌بهای هربلیت اضافه شده، این زیان به علتهای مختلف، همچنان به قوت خود باقی است. اصولا" این افزایش بهای بلیت با اضافه‌شدن عوارض شهرداری نمی‌تواند با هزینه‌های سرسام‌آور روزافزون سینما سازگار باشد. در شرایط فعلی تعداد اندکی ازسینماها به دلیل موقعیت استثنائی، فروششان معقول بنظر میرسد و بقیه سینماها زیان می‌دهند."

مشکلات

شورای مرکزی سینماهای ایران درباره‌ٔ مشکلاتی که سینماهای بخش خصوصی با آن مواجه هستند، جمع‌بندی مشکلات را به‌این شرح اعلام کرد:

"مخارج کمرشکن سینما، هزینه‌تعمیرات، نبود وسایل مصرفی ویدکی، وجود فیلمهای کهنه و اصولا" کمبود فیلم، بالارفتن روز افزون حقوق کارکنان سینما، متعادل نبودن بهای بلیت با سایر هزینه‌های مربوط‌به سینما، بالارفتن عوارض شهرداری وپی‌گیری ایرادهای بسیار از طرف بازرسان وزارت ارشاد اسلامی که معمولا" با اوضاع و احوال تطبیق نمی‌کند، هریک برای ما مشکل دائمی است"

نظر مسئول امور سینمایی بنیاد مستضعفان

درباره‌ٔ تعطیلی اخیر سینماهایی که در تهران زیرنظر امور سینمایی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان اداره می‌شوند، و راه‌اندازی مجدد این سینماها (همای، البرز، کوچ) و عدم تعمیر و بازگشایی سینما پارامونت که از دوران انقلاب تا بحال تعطیل مانده است، نظر "سید حسین حقگو" مسئول امورسینماهای بخش فرهنگی بنیاد را جویا شدیم. وی در پاسخ نخستین سئوال ما پیرامون علت تعطیلی این سینماها اظهار داشت: "سینماهای همای و البرز از نظر ساختمانی ایمن نیستند و کمیسیون بند پنج اداره‌ٔ اماکن عمومی، نسبت به این سینماها ایرادهایی عمده داشت. به‌همین‌دلیل دوسینما، تعطیل شدند. راه‌اندازی مجدد این دوسینما هزینه سنگینی را طلب می‌کند که‌با توجه به کارکردشان، تعمیر آنها مقرون به‌صرفه نیست. توجه داشته باشید که قبلا" سینمای البرز از طریق نمایش دوفیلم یا سه فیلم با یک بلیت هزینه‌های خود را تامین می‌کرد و سینماهمای با نمایش فیلمهای هندی از نظر مالی تغذیه می‌شد. در حال حاضر با کمبود فیلم و جمع‌شدن فیلمهای هندی، صرف هزینه‌های سنگین برای راه‌اندازی مجدد این دوسینما،بازده ندارد."

مسئول اداره سینماهای بنیاد درباره‌ٔ سینما کوچ گفت: "این سینما ایراد ایمنی نداشته است و سینمای خوبی است، اما از



آسمان آبی



هیرمند



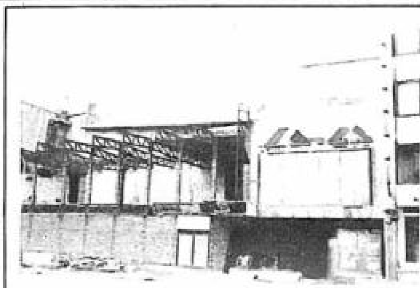
آپادانا



نیتون



همای


دیاموند


کیهان


ناهید


ماندانا


کسری

نظر، فروش هزینه‌های خود را تامین نمی‌کرد و به دلیل دادن زیان، تعطیل شد."

وی پیرامون بازگشایی مجدد سینما پارامونت اظهار داشت: "تعمیر سینماپارامونت مبلغی حدود ۷ میلیون تومان خرج دارد و با وضعیتی که فعلا" از نظر کمبود فیلم وجود دارد و سینما نسبت به فیلمهای موجود وقابل نمایش زیادتر است، راه‌اندازی این سینما هم کار با صرفه‌یی نیست."

گفتگو با مسئول امور سینماها در وزارت ارشاد اسلامی

با "شهرزاد" مسئول امورسینماهادروزارت ارشاداسلامی نیز گفتگویی انجام دادیم. وی اظهار داشت: علتهای تعطیل سینماها به‌چند دسته‌تقسیم میشوند: یک‌دسته سینماهایی هستند که در زمان انقلاب به‌علت آتش‌سوزی و دلایل دیگر خسارت عمده دیدند و بازگشایی نشدند. مثل سینماهای پاسارگاد، آپادانا، شهرام، ماندانا، رادیو سیتی، دیاموند، ری. دستهٔ دیگر، سینماهایی هستند که بدون اطلاع ما، با فروش به‌نهادها یا تماس گرفتن با شهرداری تغییر شغل‌داده‌اند. این سینماها عبارتنداز:

پارک که تبدیل به دارالشفا شده است. ناتالی و چرخ و فلک که به ژاندارمری و کمیته فروخته شده‌اند، و سینما میهن که تبدیل به پاساژ شده است. این سینماها برای تغییر شغل مجوزی نداشتند، و مسئلهٔ درحال پی‌گیری است.

چهار دستگاه سینما نیز خودشان تعطیل کردند که این سینماها عبارتند از: البرز، سحر (فرحناز سابق) آسمان آبی، و کسری، که این چهار سینما، قبل از انقلاب هم جزو سینماهای ضعیف (از نظر فروش) محسوب می‌شدند.

چند سینما بااجازه گرفتن از ما برای تغییر شغل تعطیل شدند که این سینماها عبارتند از: پرسپولیس، پردیس، خورشید، مورو، شهر نمایش، و ونک. ساختمان این سینماها از نظر ایمنی مورد تائید ما نبود. مثلا" سالن سینما خورشید حدود ۷۰ سال عمر دارد که‌در اول بازار بورس بوده است و از ۳۵ سال پیش تبدیل به سینما شده است. سالن سینماپردیس وضعیت فوق‌العاده بدی داشت.

سینما پرسپولیس سالن انتظارش را مغازه کرده بود که با مغازه‌شدن سالن انتظار، فضای در ورودی سالن نسبت ظرفیت سالن کم‌شده بود و از نظرایمنی مطمئن نبود. از صاحبش خواستیم که مغازه را خراب کند، و حتی حاکم شرع شهرداری نیز رای به تخریب مغازه داد. اما از آنجا که صاحب سینما به بانک خیلی بدهکار بود، با تغییر شغل این سینما موافقت کردیم. سینمای شهر نمایش هم در سال ۶۱ یکبار تقاضای تغییر شغل داده بود که‌موافقت شد، اما مجددا" کار سینما ادامه یافت. درسال ۶۲ دوباره با تقاضای تغییر شغل این سینما موافقت شد که هنوز هم تابلوی سر در سینما وجود دارد. البته سینمای آسمان آبی هم‌تقاضای تغییر شغل داده است که به دلیل کمبود سینما درآن محل، باتقاضایش موافقت نشده است.

سه سینمای کیهان، همای، و هیرمند، وضع ساختمانی‌شان فوق‌العاده بد بود و از صاحبان این سینماها خواستیم که معایب ساختمانی را برطرف کنند و یا سینما را تعطیل کنند، که این سینماها نیز فعلا" تعطیلند."

وی همچنین در مورد علت عدم بازگشایی سینماهایی که از دوران انقلاب تابحال تعطیل باقی مانده‌اند اظهار داشت: " دلایل مختلفی دراین مورد وجود دارد. مثلا" سینمای شهرام درهمان اوایل انقلاب وسایلش را تحویل‌حسینیه ارشاد داد و سینما را به موکت فروشی تبدیل کرد. رادیوسیتی و دیاموند بدلیل نبود صاحبانشان بازسازی نشده‌اند. صاحب سینما "ری" هم برای تعمیر سینما بودجه‌یی ندارد که اخیرا" از ما تقاضای کمک کرده است."

طرح تهیه سالنهای ارزان قیمت در شهرستانهاو شهرکها

مسئول امور سینماها در وزارت ارشاد در پاسخ این سئوال که آیا برای راه‌اندازی مجدد سینماها وزارت ارشاد برنامه‌یی دارد یا نه، گفت: " دراین مورد، طرح تهیه سالنهای ارزان‌قیمت سینما در شهرستانها و شهرکها دردست تهیه است که بعد از تصویب به‌مورد اجراء گذاشته می‌شود." وی افزود: " دررابطه با کمک به راه‌اندازی سینما در تهران، تا سینماهایی که از طریق وام دولت احداث شده‌اند بدهی‌های قبلی خود را نپردازند، تصمیمی گرفته نخواهد شد."

"شهرزاد" در مورد شرایط صدور اجازهٔ تغییر شغل سینماها گفت: "تا تصویب آیین نامه‌یی که تهیه شده است، به روال گذشته وبا توجه به نیاز یا عدم نیاز فرهنگی منطقه، تقاضای تغییر شغل بررسی خواهد شد."

آیین‌نامهٔ جدید

وی در پاسخ این سئوال که درحال حاضر برای نظارت بر سینماها از چه آیین‌نامه‌یی پیروی می‌شود، و آیا آیین‌نامه‌ی جدیدی در دست تهیه است یا نه، اظهار داشت: "علاوه برآیین‌نامهٔ ادارهٔ اماکن عمومی شهربانی، سه‌آیین‌نامهٔ دیگر نیز موجود است که براساس آنها عمل می‌شود. ضمنا" همان‌گونه که اشاره شد، در مورد تغییر شغل و همچنین شرایط احراز مدیریت سینماها طرحی دردست تهیه است که پس از تصویب به‌مورداجراء در خواهد آمد."

مسئول امور سینماها در وزارت ارشاد اسلامی، پیرامون نحوهٔ بازرسی سینماها گفت: "بازرسان این اداره باتوجه به مقررات و ضوابط موجود، از سینماها بازدید می‌کنند. برای دفعات بازرسی، محدودیتی وجود ندارد اما ممکن است با تجربه‌های بدست آمده از نحوه اداره یک سینما و سوابق موجود، سینمایی بیشتر و یک سینما کمتر مورد بازدید قرار گیرد. کلیه مسائل مربوط به فیلم و سینما، هنگام بازرسی مدنظر قرار می‌گیرد و هرگونه تخلفی از مقررات موجود، گزارش می‌شود."

وی دربارهٔ نقطه‌نظر شورای سینماداران که

*** پس‌ازانقلاب، ۲۰سینمای تهران تعطیل شده و اکنون ۷۷ سینما در تهران فعال‌هستند.**
*** فرسودگی ساختمان سینماها ، کمبود فیلم جدید و فروش‌ناکافی سینماها، مهمترین دلایل تعطیل شدن آنهاست.**

اعلام کرده بودند ایرادات بازرسان وزارت ارشاد با اوضاع و احوال تطبیق نمی‌کند گفت : "ایرادات بازرسان، ساخته سلیقه خودشان نیست ، بلکه این ضوابط و مقررات است که روشن می‌کند یک سالن نمایش باید دارای کدام شرایط وخصوصیات باشد . "

تاثیر افزایش بهای بلیت

"شهرزاد" در مورد تاثیر افزایش اخیربهای بلیت بردرآمد سینماها یادآور شد : "در این مورد ما آماری به این شرح تهیه کردیم : سهم سینمای درجه سه با افزایش قیمت بلیت برای فیلمهای ایرانی ۴۰ درصد و برای فیلمهای خارجی ۴۰/۶۱ درصد نسبت به گذشته افزایش پیدا کرده است . سهم سینمای درجه دو برای فیلمهای ایرانی ۳۳/۳۳ درصدو برای فیلمهای خارجی ۳۵/۴۲ درصد افزایش پیدا کرده است . سهم سینمای درجه یک برای فیلمهای ایرانی ۲۸/۵۷ درصد ، برای فیلمهای خارجی ۲۰/۵۴ درصد افزایش داشته است . و سهم سینماهای ممتاز برای فیلمهای ایرانی ۲۵ درصد و برای فیلمهای خارجی ۱۷/۱۹ درصد افزایش نشان می‌دهد . "

جمع‌بندی

باتوجه به گفته‌های دست‌اندرکاران و مسئولان، دلایل تعطیل سینماها را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد :

۱ ــ فرسوده شدن و غیرقابل استفاده بودن بسیاری از سینماها که به دلیل ایمنی از ادامه کار آنها جلوگیری شده است .

۲ ــ ضرر دادن. بسیاری از سینماها به دلیل تکراری و کهنه‌بودن فیلمها، وافزایش هزینه‌ها .

۳ ــ کمبود فیلم جدید نسبت به‌سینماهای موجود ، که بازسازی وبازگشایی سینماهای تعطیل شده را ، عملی اقتصادی نشان‌نمی‌دهد ●

* سینماهایی که تغییر شغل داده‌اند، یا خواهند داد

۱ ــ "میهن" تبدیل به بازارچه حسن‌آباد شده است ۲ ــ "پارک" بعنوان دارالشفا استفاده میشود ۳ ــ "اطلس" پاساژ شده است ۴ ــ "شهرام" موکت‌فروشی است ۵ ــ "چرخ و فلک" به کمیته فروخته شده است ۶ ــ "ناتالی" توسط ژاندارمری خریداری شده است ۷ ــ "پرسپولیس" بعنوان مغازه استفاده میشود ۸ ــ "نپتون" دراختیار کمیته امداد امام قرار گرفته است ۹ ــ "ماندانا" سالن سخنرانی شده است ۱۰ ــ پارامونت فروشگاه تعاونی مصرف کارکنان سینما شده است ۱۱ ــ پردیس ۱۲ ــ خورشید ۱۳ ــ مارلیک ۱۴ ــ شهر نمایش یا آریای سابق ۱۵ ــ ونک ۱۶ ــ آپادانا در حال تبدیل شدن به پاساژ است . اسامی این سینماها را باید از لیست سینماهای تهران خارج کرد .

* سینماهایی که در دوران انقلاب تعطیل شدند

۱ ــ پاسارگاد (خیابان پیروزی) ۲ ــ آپادانا (نظام آباد) ۳ ــ شهرام (مجیدیه) ۴ ــ ماندانا (دماوند) ۵ ــ دیاموند (مبارزان) ۶ ــ نپتون (دماوند) ۷ ــ شهاب (کارگر جنوبی) ۸ ــ شرق (جاده آرامگاه) ۹ ــ فردوسی (کوچه ملی) ۱۰ ــ رادیوسیتی (ولی‌عصر) ۱۱ ــ پارامونت (آیت‌الله طالقانی) ۱۲ ــ پلازا (انقلاب) ۱۳ ــ استیل (جوادیه) ۱۴ ــ ناهید (دروازه دولاب) ۱۵ ــ اطلس (کوچه ملی) ۱۶ ــ ری (میدان شوش)

* سینماهایی که پس از انقلاب تعطیل شدند

۱ ــ البرز (لاله‌زار) ۲ ــ آسمان آبی (میدان بروجردی) ۳ ــ ایفل (جمهوری اسلامی) ۴ ــ پارک (استانبول) ۵ ــ پردیس (استانبول کوچه قنادی نوشین) ۶ ــ پرسپولیس (میدان راه‌آهن) ۷ ــ خورشید (لاله‌زار) ۸ ــ شهر نمایش، آریای سابق (استانبول) ۹ ــ کوچ ، قصر طلایی سابق (میدان گرگان) ۱۰ ــ کیهان (قزوین) ۱۱ ــ کسری (انقلاب) ۱۲ ــ سحر ، فرحناز سابق (میدان‌بروجردی) ۱۳ ــ همای (فردوسی. چهارراه استانبول) ۱۴ ــ ونک (میدان ونک) ۱۵ ــ هیرمند، شهناز سابق (انقلاب.اول گرگان) ۱۶ ــ میهن (میدان حسن‌آباد) ۱۷ ــ مورو ، مارلیک سابق (کارون) ۱۸ ــ رز (وحیدیه) ۱۹ ــ چرخ وفلک (مالک اشتر) ۲۰ ــ ناتالی (سمراه اکبرآباد)

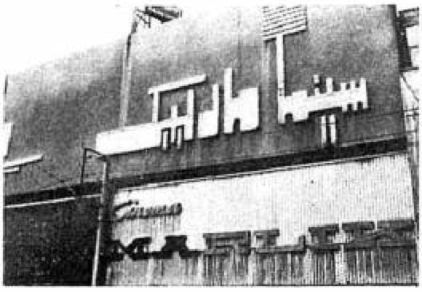
* سینماهای مصادره شده

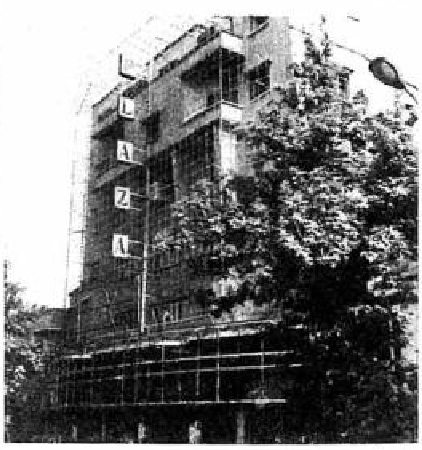
۱ ــ آزادی (شهرفرنگ سابق) ۲ ــ شهر قصه ۳ ــ آفریقا (آتلانتیک سابق) ۴ ــ استقلال (امپایر سابق) ۵ ــ قیام (سینه‌موند سابق) ۶ ــ پیام (بب سابق) ۷ ــ انقلاب (رویال سابق) ۸ ــ لاله (رکس سابق) ۹ ــ کوچ (قصر طلایی سابق) ۱۰ ــ همای ۱۱ ــ البرز ۱۲ ــ بهمن (کاپری سابق) ۱۳ ــ فلسطین (گلدن‌سیتی سابق) ۱۴ ــ رادیوسیتی ۱۵ ــ پارامونت ۱۶ ــ شاهد (موناکوی سابق) ۱۷ ــ ارم (سهیلای سابق) ۱۸ ــ سپیده (دیانای سابق) ۱۹ ــ سینما تئاتر کوچک


سحر


شهرام

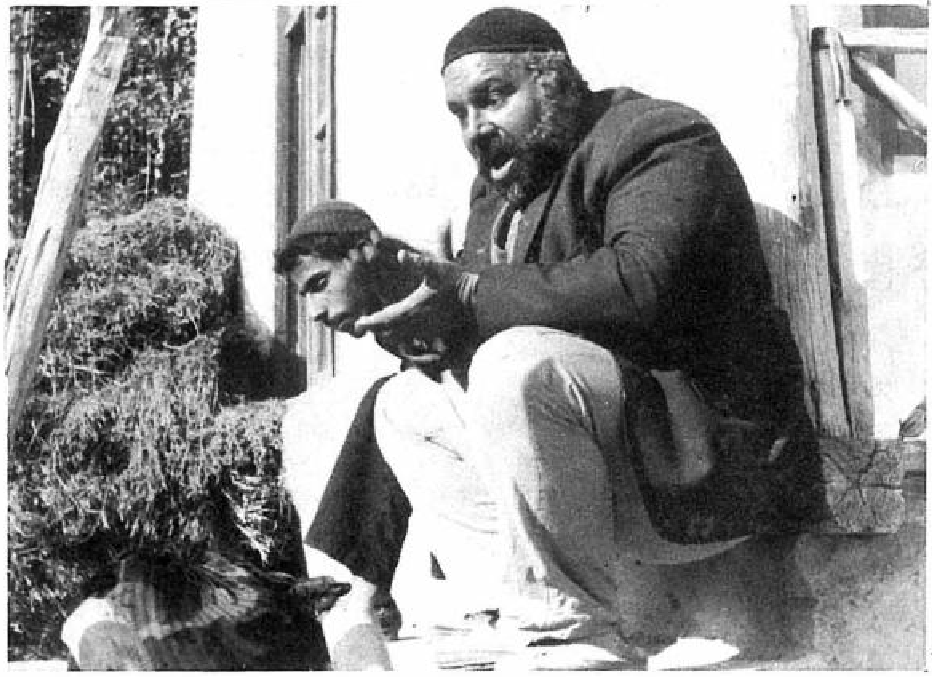

رز


مورو



پلازا

رویدادها



نمایش «دوچشم‌بی‌سو» در عید فطر

برنامهٔ عید فطر چند سینمای تهران، فیلم "دو چشم بی‌سو" ساختهٔ محسن مخملباف است. این فیلم بعد از "توجیه" و "توبهٔ نصوح"، سومین فیلم حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی است که در اکران‌عمومی‌سینماهای کشور به نمایش گذاشته میشود. "دو چشم بی‌سو" قصهٔ مسایل گوناگون یک روستا در دوران بعد از انقلاب و زمان جنگ است.

این فیلم به‌طریقهٔ وایداسکرین و رنگی توسط ابراهیم قاضی‌زاده فیلمبرداری شده و در آن محمد کاسبی، رضا چراغی، بهزادپور، و عصمت مخملباف ایفای نقش کرده‌اند.

پوتین

نویسنده فیلمنامه‌و کارگردان: یدالله نو عصری ه فیلمبردار: مرتضی پور اظهری ه بازیگران: اکبر زنجانپور، علی محزون، ابراهیم آبادی، ابراهیم عباسعلی زاده، احمدپور عبدالله، و محبوبه بیات ه رنگی، ۳۵میلیمتری ه محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، آذربایجان‌شرقی.

گروه سازنده، برای فیلمبرداری صحنه‌هایی از این فیلم راهی شادگان، در استان خوزستان شده‌اند. عده‌ای از بازیگران خوزستانی و فیلمسازان فیلمهای کوتاه از جمله "فیروز سمیعی" فیلمساز مراغه‌ای و کارگردان فیلم داستانی ۱۶ میلیمتری "خلیفگان خاک"، "یونس انور حقیقی" مونتور صدا و سیمای مرکز تبریز، و "محمود نظرعلیان". سرپرست انجمن سینمای جوانان (مرکزتبریز)، و "ولی محمدی" فیلمساز خوزستانی در تهیه این فیلم همکاری دارند.

موضوع فیلم دربارهٔ جنگ تحمیلی و فرار یکی از ژنرالهای ارتش شاه در بحبوحهٔ جنگ به‌خارج از کشور است.

«یاد» در همدان

قرار است فیلم یاد ساخته عباس شیخ بابایی که اولین محصول‌اداره کل ارشاداسلامی استان همدان است، قبل از تهران، در سینماهای همدان به نمایش گذاشته شود.

احتمالا" تهیه فیلم دیگری بعد از ماه رمضان توسط همین نهاد به کارگردانی شیخ بابایی جلوی دوربین خواهد رفت که ماجرای یک روستای محاصره در جنگ و مسایل‌خانوادگی را به تصویر می‌کشد.

«میرزا کوچك‌خان» در عید فطر؟

فیلم "میرزا کوچک خان" ساخته امیر قویدل گویا قرار است عید فطر امسال درچند سینمای تهران و شهرستانها به‌معرض نمایش گذاشته شود. این چهارمین باری است که زمانی برای نمایش این فیلم تعیین می‌شود ولی هربار، نمایش آن بدلایل گوناگون به تعویق می‌افتد.

یکی از مشکلات این فیلم، طولانی‌شدن آن و تصمیم‌گیری برای نمایش آن بود و سرانجام تصمیم براین شد که تبدیل به دو فیلم شود. فیلم اول با نام "میرزا کوچک خان" و دومی با نام "سردار جنگل" به نمایش درآید. هادی مشکوه تهیه‌کننده فیلم دربارهٔ تعویق نمایش‌آن می‌گوید:

" ــ خیلی‌ها همین سئوال را می‌کنند. مسلما خودمن بیشتر از همه مایلم فیلم هرچه سریعتر به‌نمایش گذاشته شود تا از درآمد آن بتوانم فیلم دوم‌را نیز تمام کنم. ولی باید توجه داشت که من یک فیلم عادی و ساده نساخته‌ام که ظرف چند روز فیلمبرداری‌اش تمام شود. برای ساختن این فیلم میلیونها تومان خرج کرده‌ام، درحالی‌که با این هزینه می‌توانستم چندین فیلم‌دیگر بسازم." قرار است طی یک جلسه نمایش خصوصی، با اهدای لوحه‌های یادبود، از سازندگان فیلم قدردانی شود.





پایان فیلمبرداری «پیشتازان فتح»

فیلمبرداری فیلم "پیشتازان فتح"، محصول اداره کل تولید فیلم و عکس وزارت ارشاد اسلامی به پایان رسید و به مرحله تدوین رسید.

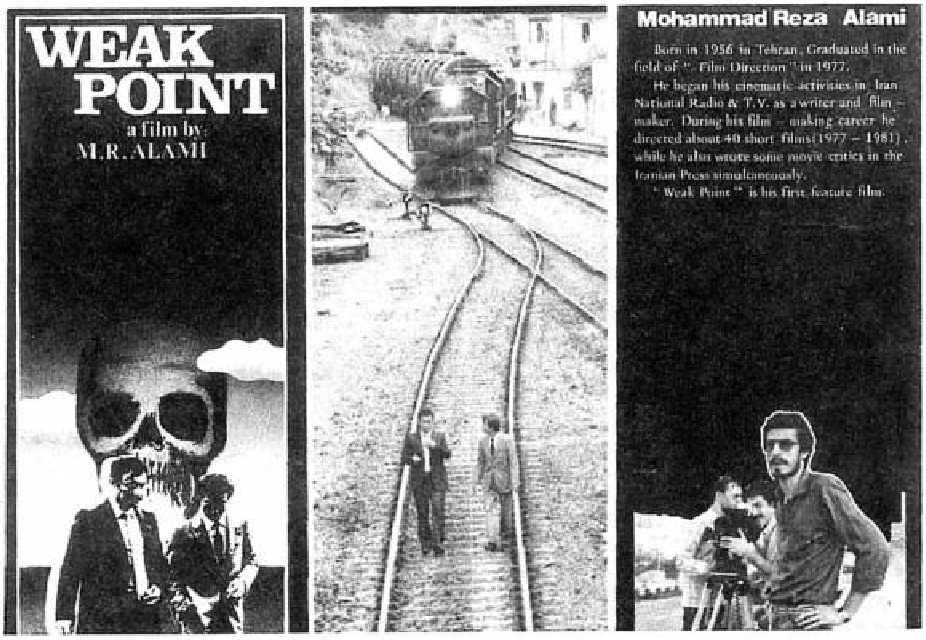
کارگردان این فیلم ناصر مهدی‌پور است و صحنه‌های مختلف آن در پل کرخه، ایستگاه صلواتی و کویر اطراف قم توسط حسن رحمانی فیلمبرداری شده است. پرویز پرستویی، فرهنگ حیدری، موسی شجاعی، رحمان باقریان، احمد ذاکری، جمشید بازدار، محسن محمودی، وحید یوسفی، فریدون بازدار، علی رضا ملاجعفری و صمد مرحبا نقش‌های مختلف این فیلم را بازی کرده‌اند.

گنج

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمدعلی سجادی، فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست، بازیگران: حبیب اسماعیلی، پرویز پورحسینی وجمشید لایق، محصول سازمان سینمایی تعاون

گروه سازندگان این فیلم برای شروع فیلمبرداری راهی شمال خواهند شد چون بیشترین قسمتهای فیلم در شمال ضبط خواهد شد. این فیلم به‌طریقهٔ ضبط صدا در سر صحنه فیلمبرداری می‌شود و صدابرداری آن را مسعود بهنام به‌عهده دارد.

قصه فیلم "گنج" به بیان روابط انسانها می‌پردازد، و زمینهٔ بیان این روابط، جستجوی سه‌نفر برای یافتن یک‌گنج است.



بروشور فیلم "نقطه ضعف"

پایان کار جعفرخان در اصفهان

گروهی که برای تهیه صحنه‌هایی از فیلم "جعفرخان از فرنگ برگشته" راهی اصفهان شده بود، بعد از پایان فیلمبرداری به‌تهران بازگشت. قسمتی از صحنه‌های این فیلم در روستای زغمار اصفهان، بیمارستان احمدیه و هتل عباس اصفهان توسط مهرداد فخیمی بطور رنگی فیلمبرداری شده است. و بخشی دیگر از آن در تهران فیلمبرداری خواهد شد.

در این فیلم که توسط علی حاتمی کارگردانی می‌شود، حسین سرشار به نقش جعفرخان، عزت‌الله انتظامی پدر جعفرخان و محمدعلی کشاورز در نقش مستخدم حاجی چلویی بازی کرده‌اند. این فیلم را، حاتمی بر اساس نمایشنامهٔ "جعفرخان از فرنگ آمده" نوشتهٔ حسن مقدم می‌سازد.

خانوادهٔ یک سرباز، شکارچی شد

گروه سازندهٔ فیلم "خانواده یک سرباز" که برای فیلمبرداری راهی شمال و مناطق مرکزی کشور شده بود، پس از پایان فیلمبرداری به تهران بازگشت. نام این فیلم به "شکارچی" تغییر کرد. دراین فیلم رنگی که با استفاده از فیلمنامه‌ای نوشتهٔ کیومرث درم بخش توسط کوپال مشکوه کارگردانی شده، جمشید مشایخی عنایت‌بخشی، شهاب عسگری، نادره، گوهر گلکار، عباس مختاری و کاظم افرندنیا نقش‌های اصلی را ایفاء کرده‌اند.

فیلم "شکارچی" را اصغر رفیعی‌جم فیلمبرداری و علی اکبر عرفانی در سازمان سینمایی رویال فیلم تهیه کرده است.

«نقطه ضعف» و «هیولای درون» در جشنوارهٔ کارلو ویواری

دوفیلم "نقطه ضعف" ساختهٔ محمدرضا اعلامی و "هیولای درون" ساختهٔ خسرو سینایی برای شرکت در جشنواره "کارلوویواری" راهی چکسلواکی شدند. این دو فیلم قرار است در قسمت مسابقه این جشنواره که در اواسط تیرماه امسال بمدت ۱۱ روز در چکسلواکی برگزار می‌شود، شرکت کنند. این جشنواره هر دو سال یک‌بار برگزار می‌شود.

فیلمهای نقطه ضعف و هیولای درون در دومین جشنواره فیلم فجر به نمایش درآمد فیلم اول جایزه "بهترین هنرپیشه مرد را نصیب حسین پرورش و فیلم دوم جایزه، بهترین کارگردانی و فیلمبرداری را نصیب خسرو سینایی و اسماعیل امامی کرد.

درحال حاضر بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان و کارگاه فیلم پویا، تهیه کنندگان دو فیلم، در تدارک تهیه بروشور برای فیلمها هستند. هر دو فیلم بازیرنویس انگلیسی در جشنواره به‌نمایش گذاشته خواهند شد.

خبرهای کوتاه

■ مذاکراتی بین بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان خراسان و مقامهای این بنیاد در تهران در جریان است، تا یک فیلم بلند سینمایی در مشهد جلوی دوربین برود. این بخش ابتدا قرار بود فیلمنامه "پسران رشیدخان" نوشته نادر ابراهیمی را آغاز کند ولی فعلاً مشغول بررسی فیلمنامه‌ای به‌نام "حدیث نفس" است که توط "محمد علی سجادی" نوشته شده است.

■ سازندگان فیلم "پسری که در جبهه مرد شد" بعلت تغییر بازیگر اول فیلم، مجدداً برای فیلمبرداری صحنه‌های گرفته شده، راهی دزفول شدند.

در این فیلم که "نظام فاطمی" براساس فیلمنامه‌ای از "شاپور قریب" می‌سازد، کاظم افرندنیا و شهاب عسگری بازی می‌کنند و رضا مجاوری فیلمبرداری آن را بعهده دارد.

■ **تهیه فیلم "صف" تازه‌ترین محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان که بعلت کمبود وسایل و امکانات به‌تعویق افتاده بود، آغاز شد. "داود ملاپور" تهیه کننده این فیلم برای خرید فیلتر، وسایل گریم و سایر مواد لازم به خارج از کشور سفر کرده است. قسمتهایی از این فیلم در اصفهان و ترکیه توسط رضا رفی فیلمبرداری خواهد شد. مدیر فیلمبرداری "صف" فرخ مجیدی است.**

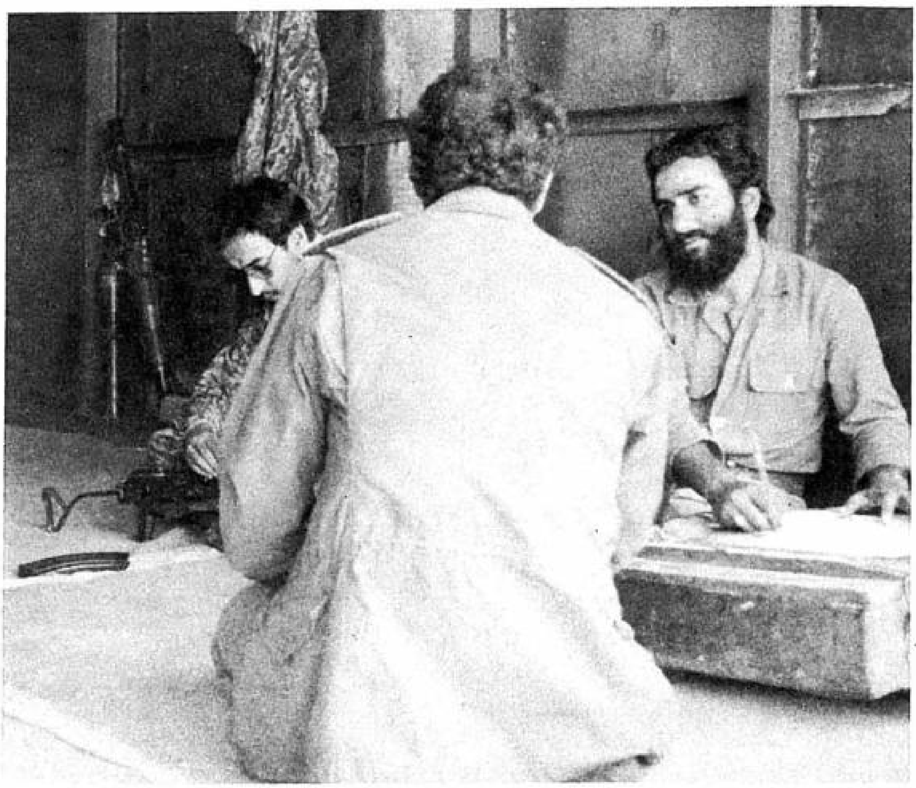
■ محمد رضا اعلامی که درحال حاضر فیلم "نقطه ضعف" را آماده نمایش دارد و قرار است برای شرکت در جشنواره کارلو ویواری عازم چکسلواکی شود، پس از پایان جشنواره قرار است فیلم تازه‌ای بنام "فصل پنجم" را جلوی دوربین ببرد که فیلمنامه‌اش را برای تصویب به‌وزارت ارشاد اسلامی ارائه کرده است.

■ **صدابرداری فیلم "مترسک" ساخته حسن محمدزاده در تهران به پایان رسید. این فیلم را بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان غربی در ارومیه ساخته‌است.**

■ گروهی که فیلم "آخرین سرقت" را در نهاوند جلوی دوربین برده‌اند مقدمات تهیه چهارمین فیلم خود را باسم "مهلت" آماده می‌کنند. آخرین سرقت درحال حاضر آخرین مراحل فنی را در استودیو کنکاش طی می‌کند. این فیلم را فریبرز پیمانی و سعید قوامی مشترکا" کارگردانی کرده‌اند.

■ **منوچهر قاسمی، کارگردان تئاتر، فیلمی را درنواحی شمال جلوی دوربین می‌برد که "حجاب" نام دارد و این در شرایطی است که داوود نژاد نیز فیلمی را با این نام‌کارگردانی خواهد کرد. قرار است سیروس قهرمانی بازیگر نقش اول فیلم قاسمی باشد.**

■ فیلم "ملخ‌زدگان" ساخته ناصر محمدی با دریافت پروانه نمایش از وزارت ارشاد اسلامی، در نوبت اکران قرار گرفت. فیلمنامه فیلم را "محمدرضا شهریاری" نوشته و فخری خوروش، ناصر واثق، هادی اسلامی، جعفر والی و مریم فرخ‌نیا نقشهای اصلی را ایفاء کرده‌اند.



"دیار عاشقان"

جشنوارهٔ تاشکند دو فیلم ایرانی
«دیار عاشقان» و «سرود مقاومت» را برای نمایش در جشنواره نپذیرفت

مقامهای هشتمین جشنوارهٔ فیلم تاشکند که درمرکز ازبکستان شوروی برپا می‌شود، از پذیرفتن دوفیلم ایرانی "دیار عاشقان" ساختهٔ حسن کار بخش و "سرود مقاومت" ساختهٔ منوچهر حقانی‌پرست برای نمایش درجشنواره خودداری کردند.

جشنوارهٔ تاشکند، که هردوسال یکبار از ۲۳ ماه مه به مدت ده روز تا دوم ژوئن (۲ تا ۱۱خرداد) برپا می‌شود، یک جشنوارهٔ بدون مسابقه است که فیلمهای فیلمسازان آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین را می‌پذیرد. عبدالاحد عبداللهٔیف، دبیرکل جشنواره، شعار جشنواره را چنین اعلام کرده است: "... گرایش به‌سوی صلح، برای پیشگیری از جنگ وبرای دوستی درمیان ملتها". مقامهای جشنواره، دو فیلم ایرانی ارائه شده به این جشنواره را، که هر دو از تولیدات وزارت ارشاد اسلامی است، به دلیل "مغایرت با اهداف جشنواره و تبلیغ جنگ و خونریزی"، درجشنواره نپذیرفتند. یک مقام آگاه در معاونت سینمایی وزارت ارشاد اسلامی، ضمن اعلام این موضوع، به خبرنگارماهنامهٔ فیلم گفت:

"برگزارکنندگان جشنوارهٔ تاشکند، این دوفیلم را خلاف هدفهای اعلام شدهٔ جشنواره تشخیص دادند، درحالی که "دیار عاشقان" حکایت رهایی یک انسان از قیود مادی و ایثار در راه‌نیل به اهداف مقدس خویش است. "سرود مقاومت" نیز نمایشگر ویرانیهای ناشی از تهاجم دشمن متجاوز و برخورد یک کودک با این فجایع است."

این مقام افزود که فقط دو فیلم کوتاه نقاشی‌متحرک‌از سوی کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان در بخش اطلاعات این جشنواره شرکت کرده است.

همچنین علوی طباطبائی معاون ادارهٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی، طی یک گفتگوی تلفنی به خبرنگار ماهنامهٔ فیلم گفت:

"این عمل مقامهای شوروی، آن هم در جشنواره‌ای با آن هدف اعلام شده (که می‌بینیم برخلاف سیاست خارجی آن کشور درقبال مردم مسلمان کشور افغانستان است)، آن هدف را به‌صورت یک ادعای پوچ و دروغین درمی‌آورد. جشنواره‌ای که می‌تواند در راستای چنین هدفی دارای ابعاد سیاسی اجتماعی قدرتمندی باشد، از انعکاس فریاد حق‌طلبانهٔ مردم شهیدپرور ما جلوگیری می‌کند و این، معنایی جز دروغین‌بودن چنان اهدافی‌ندارد."

وی در پایان اضافه کرد: "مقامهای‌جشنواره پس از رد فیلمها، طی نامه‌ای به سفارت جمهوری اسلامی ایران در شوروی اعلام‌کردند که ایران می‌تواند فیلمهای دیگری به‌جشنواره ارائه دهد. اما در زمان ارسال این نامه تا مهلت تعیین شده، بیش از یک روز وقت باقی نبود. به‌این ترتیب، عملا فرصتی برای انتخاب وارسال فیلم نماند."



پشت صحنه‌ء "تنوره‌ء دیو"

مزدوران، درشمال

فیلمبرداری صحنه‌های فیلم "مزدوران" در آستارا و بندر انزلی به‌پایان رسید. فیلمنامه را علیرضا داوودنژاد و اکبر صادقی نوشته‌اند، و جهانگیر جهانگیری کارگردانی فیلم را به‌عهده داشته است. جواد گلپایگانی، مهین شهابی، کاظم افرندنیا، کنعان کیانی، رعنا صفوی، محمد ابهری، ملیحه نصیری، رحیمیان، شریفی امیرخسرو و حسین شهاب بازیگران فیلم هستند. جمشید الوندی آن‌را بطور رنگی فیلمبرداری کرده است و بابک بیات برای آن موسیقی متن خواهد ساخت. تهیه کننده‌ء فیلم، درباره‌ء خبری که یکی از روزنامه‌های عصر تهران درباره مسئول تدارکات این فیلم چاپ کرده بود، گفت که "موضوع، بسیار پیچیده‌تر از آن خبر چند خطی است، اما به‌طور کلی، در هر صنفی ممکن است چنین افرادی وجود داشته باشند و نباید خطای یک فرد را با چنان تیتری، به همه‌ء اعضای یک صنف عمومیت داد."

تنوره‌ء دیو

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: کیانوش عیاری ◦ فیلمبردار: داریوش عیاری ◦ بازیگران: مجید مظفری، سیروس گرجستانی، فرزانه کابلی، مهری مهرنیا، اسماعیل محمدی ◦ مدیر تولید: عبدالله باکیده.

گروه سازندگان فیلم، برای فیلمبرداری راهی کاشان شده‌اند. فیلم قصه تازه‌ای را در رابطه با مسائل روستا در رژیم گذشته مطرح می‌کند.



خبرهای کوتاه

■ آخرین مراحل تدوین فیلم "برگ و باد" ساخته‌ء منصور تهرانی توسط ایرج گل افشان در استودیو "کنکاش فیلم" طی می‌شود. این فیلم را علی‌اکبر عرفانی و ناصر واثق مشترکا" تهیه کرده‌اند.

■ فیلم "بالاش" ساخته‌ء اکبر صادقی و "هیولای درون"، ساخته خسرو سینایی عید فطر امسال در مشهد نمایش داده خواهند شد. بعد از موفقیت نمایش فیلم "نقطه ضعف" فیلمسازان به‌نمایش فیلم در مراکز استانها (پیش از اکران تهران) راغب‌تر شده‌اند.

■ تاکنون بیش از نیمی از فیلم "مشت" بکارگردانی سیامک اطلسی، در سازمان‌سینمایی رویال فیلم توسط علیرضا زرین‌دست بطور رنگی فیلمبرداری شده است. دراین فیلم که توسط علی‌اکبر عرفانی و حسین تهرانی تهیه شده، بهزاد جوانبخش، عنایت بخشی، ثریا حکمت و گرجی بازی می‌کنند.

■ فیلم "فصل خاکستری" ساخته شهرام شبیری به "تا آخرین نفس" تغییر نام یافت. این فیلم برزمینه قاچاق مواد مخدر، درتهران، قم و کاشان بطریقه رنگی توسط رضا انجم‌روز فیلمبرداری شده است. این فیلم را سیدمحمد صادق ابوطالبی تهیه کرده است. "آرش" از ساختن موسیقی متن این فیلم منصرف شد و انتخاب موسیقی را رضا اردلان بعهده گرفته است.

■ فیلم "آتش در زمستان" ساخته حسن هدیت با پایان فیلمبرداری وارد مراحل فنی شده است. این فیلم توسط حسن قلیزاده فیلمبرداری و "حسین زندباف" تدوین شده است.

تلگرام چند تن از فیلمسازان به نخست‌وزیر

چندتن از فیلمسازان، طی تلگرامی با امضای "انجمن کارگردانان فیلم ایران" به میرحسین موسوی نخست‌وزیر، از اقدامهای معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی وبنیاد سینمای فارابی، سپاسگزاری کرده‌اند. دراین تلگرام آمده است: "حاکمیت‌فیلمهای بیگانه از سینمای ایران رخت بربسته است... نیروی کار و تولید به همکاری و همفکری دعوت شده و از این‌راه گره مشکلات بزرگ اقتصادی وفرهنگی سینما درحال گشوده‌شدن است."

دراین تلگرام، همچنین به تاثیر کاهش عوارض شهرداری در افزایش تولید اشاره شده ودر پایان آمده است: "کارگردانان سینمای ایران امیدوارند بتوانند با ساخت و عرضه‌ء فیلمهای سالم مردمی و اسلامی، جوابگوی دین خود به مردم ایران و دولت جمهوری اسلامی باشند"

مشکل کمبود پزتیو برطرف شد

در پی خبر کمبود پزتیو رنگی که در شمارهٔ گذشته به چاپ رسید، یک مقام آگاه در معاونت سینمایی وزارت ارشاد اسلامی به خبرنگار ماهنامهٔ فیلم گفت:

"به منظور جلوگیری از خسارتهای احتمالی و رکود حرکت فیلمسازی، پزتیو موجود در انبار اداره کل تولید فیلم و عکس واسلاید وزارت ارشاد اسلامی، به شکل امانت در اختیار متقاضیان قرار گرفت. بنابر اولویتهای تعیین شده، در وهلهٔ اول پزتیو در اختیار کسانی که مشغول فیلمبرداری هستند، و در مرحلهٔ بعد در اختیار کسانی که فیلم آمادهٔ نمایش دارند قرار میگیرد."

مسئولان وزارت ارشاد اسلامی سرگرم مذاکره با مقامهای وزارت بازرگانی در مرکز تهیه و توزیع مواد شیمیایی هستند تا در جهت رفع این کمبود اقدام شود. گفته میشود که بزودی مقدار قابل توجهی پزتیو از گمرکات کشور ترخیص خواهد شد.

«سناتور» درنوبت نمایش

فیلم "سناتور" ساختهٔ مهدی صباغزاده، پروانه نمایش گرفت و اکنون در انتظار نوبت نمایش اشت. فرامرز قریبیان، بیژن امکانیان، عنایت بخشی، نقشهای اصلیرا بعهده دارند.

فیلمنامهٔ سناتور را فریدون جیرانی نوشته و مجید انتظامی برای آن موسیقی متن ساخته است. "سناتور" را رضا بانکی فیلمبرداری کرده



سناتور

«در ادامهٔ راه»، دو سری فیلم است

حمید رخشانی سازندهٔ فیلم "راه دوم" دربارهٔ نامهٔ بهزاد موسوی که نوشته است سری فیلمهای " در ادامهٔ راه" را من‌ساخته‌ام، طی تماسی با ماهنامه فیلم اظهار داشت:

"آقای موسوی، چهار فیلم ساخت که دو فیلم آن را من مونتاژ و صداگذاری کردم و نام "در ادامهٔ راه" را برای این فیلمها به‌ایشان پیشنهاد کردم که پذیرفته شد. اما این فیلمها به‌نمایش درنیامد. بعدها، من چند فیلم برای تلویزیون ساختم وچون فیلمهای آقای موسوی نمایش داده نشده بود، همان نام " درادامهٔ راه" را برفیلمهای خودم گذاشتم که این فیلمها از تلویزیون هم پخش شد. بنابراین، " در ادامهٔ راه" من با " در ادامهٔ راه" آقای موسوی، فرق دارد و سوءتفاهم برسر تشابه نام پیش‌آمده است."

مونتاژ فیلم "راه دوم" توسط قدرت‌الله احسانی به‌پایان رسیده و ناصر طهماسب، صدابرداری آن را در استودیو رسالت آغاز کرده است.

سینما در شهرستانها

برای تهیه گزارشی از وضع سینماهای شهرستانها، منابع موجود در تهران بسیار اندک است. به این جهت از خوانندگان شهرستانی ماهنامهٔ فیلم برای تهیه اطلاعات مورد نیاز این گزارش کمک می‌خواهیم. در نامه‌هایتان، کوشش کنید که پاسخی برای برخی‌از این سئوالها داشته باشید:

۱ — نخستین سینمای شهر تان درچه تاریخ و با چه نامی افتتاح شد؟

۲ — سینماهای بعدی در چه زمانهایی شروع به‌کار کردند؟

۳ — تا زمان انقلاب، چه تغییری در سینماها به‌وجود آمد؟ (تغییر نامها، تعطیل یا تبدیل سینماها، گسترش یا تغییر ساختمان آنها، و...).

۴ — در زمان انقلاب، کدام سینماها و به چه دلایلی تعطیل شدند؟

۵ — پس از انقلاب، چند سینما شروع به‌کار کردند و تغییرات آنها تاکنون چه بوده است؟

۶ — در صورت امکان، بنویسید که سینماهای شهر تان دراختیار کدام نهادهاست.

۷ — تهیه عکس از سینماهای فعال یا تعطیل شده، این گزارش را کاملتر می‌کند. برای نویسندهٔ بهترین گزارشها، چند کتاب سینمایی به‌عنوان هدیه در نظر گرفته خواهد شد.

گفتگو با «سید حسن جلایر»، مسئول امور سینمائی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان و سرپرست مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی

سینما در ایران جدی گرفته نشده است



■ *"سید حسن جلایر"، مسئول امور سینمایی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، پس از انقلاب در پستهای مختلفی در ارتباط با فیلم و سینما بوده است. ابتدا در تلویزیون، متصدی چند مقام مهم بود. مدتی در شورای بررسی فیلمنامه‌ها در وزارت ارشاد اسلامی عضویت داشت. حدود یک سال، سردبیر مجلهٔ جوانان بود و بیش از یک سال است که مسئولیت امور سینمایی بنیاد را بر عهده دارد. جلایر، علاوه بر این مسئولیت، سرپرستی "مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی" را که دست درکار آموزش سینما و تولید فیلم است نیز، بر عهده گرفته است.*

■ گفتگو با شما به‌عنوان کسی که پس از انقلاب در نهادهای مختلف هنری (تلویزیون، وزارت ارشاد اسلامی، بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان) ارتباط مستقیم با سینما داشته، و یک دوره تجربهٔ کار در مطبوعات را هم پشت سر گذاشته می‌تواند انتقال دهندهٔ تجربه‌هایی باشد که فقط با نظرخواهی و مطالعه، به‌دست نمی‌آید. تجربه‌هایی‌ست که به‌ویژه در یک دوران پرتلاطم، در نهادهای گوناگون و در پستهای مختلف، به‌طور مستقیم از برخورد با مقولهٔ حساس سینما کسب شده است. از این تجربه‌ها، به چه نتیجه‌ای رسیده‌اید؟

— بسم‌الله الرحمن الرحیم. عقیده داشته‌ام و دارم که هنر، اگر در جهت اهداف و ارزشهای اسلامی و انسانی قرار بگیرد، برای کنندهٔ کار، نوعی عبادت است. زیرا هنر با روح و جان آدمی سروکار دارد و اگر خوب در این راه حرکت شود، جان و روح مردم را دگرگون می‌کند. پیشتر هم چنین عقیده‌ای داشتم و تجربه‌ها، مرا در این عقیده مصمم‌تر کرد. و این شاید مهمترین نتیجه‌ای باشد که از تجربه‌هایم گرفته‌ام. هنر، وسیع‌ترین حوزهٔ تبلیغی را دارد و سینما در میان هنرها، از ارزش والاتری برخوردار است و عمق و تاثیر آن، بیشتر. پس از انقلاب که تماس مستقیم من با سینما ممکن شد، بر این عقیده راسخ‌تر شدم که باید از سینما با این همه قابلیت‌هایش، برای شناساندن فرهنگ و ارزشهای اسلامی به جامعه و به دنیا، استفاده کرد.

■ با توجه به این‌که شما در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، علاوه بر تماس با فیلمسازان حرفه‌ای، با مسئلهٔ نمایش فیلم و تماشاگر سینما هم برخورد دارید، شاید راحت‌تر بتوانید به این سوءال پاسخ دهید که: مشکل کنونی سینمای حرفه‌ای ایران چیست؟

— من این مشکل را، یک "مسئله" می‌دانم و آن را ناشی از جدی نگرفتن سینما از سوی همهٔ دست اندرکاران می‌دانم. به‌نظر من، ابتدا باید نسبت به مقوله‌ای که قرار است دست اندرکار آن شویم، شناخت پیدا کنیم و سپس هدف خود را از آن کار، برای خود روشن کنیم. زیرا انسان، بخاطر نوع آفرینشش، ذاتا هدفدار است. سینما هم وسیله‌ایست، که باید هدفی را دنبال کند.

سینمادار ما، سینما برایش به‌عنوان یک وسیلهٔ هدفدار، جدی نبوده است. مگر در هدف تجارت و مال‌اندوزی. تولید کننده‌های ما نیز، چنین حالتی دارند. نیچه می‌گوید: "دریغا که با هر تولدی، چه مایه پلیدی به‌وجود می‌آید." غرب هم وقتی سینما متولد شد، آن نوزاد را کشت و پلیدیها را عرضه کرد. این میراث و ضدارزشها به سینمای ما هم آمد و تماشاگر و سینماگر را آلوده و معتاد کرد. سینماگران ما، عادت نکردند که فرهنگ سینما را بیاموزند و مطالعه کنند. همانند هر پزشک یا فرد متخصصی که مدام باید درحال مطالعه باشد. سینماگران ما، عمق قضیه را درک نکردند، هدف والایی را در سینما جستجو نکردند، سینما را جدی نگرفتند، و همه به رکود دچار شدند.

مشکل اساسی سینمای ما، این است. چون ارزش سینما را درک نکردند و با مردم نبودند، خودشان هم شخصیتی قوی نداشتند به‌همین دلیل برای این‌که کار کنند، تن به هر ذلتی دادند.

دست اندرکاران ما هم، پس از انقلاب بر اساس فردیت حرکت کردند. امروز این آدم آمد و کاری انجام داد و یا نداد. فردایش که رفت، همهٔ ساخته‌های او با رفتنش ویران شد. درست مثل آن‌که سیم بکسلی به خودش و ساخته‌هایش بسته باشد که با رفتنش، ساخته‌ها نیز درهم بریزد. آدم جدیدی که می‌آمد، بولدوزروار، آن ویرانه‌ها را از سرراه‌برمی‌داشت تا براساس اندیشه‌های خودش، بنای تازه‌ای بسازد. وقتی این‌طور با یک ارزش و هنر پایه‌دار برخورد کنیم و آن را تبدیل به ضدارزش کنیم، و صرفا به‌عنوان یک وسیله به آن نظر بیندازیم، نمی‌توانیم یک سینمای اسلامی و ملی داشته باشیم. هماهنگ نبودن، همراه نبودن، و همدل نبودن، یک مشکل دیگر است. هر کس، بی‌دلیل، با دیگری دشمن است. چرایش معلوم نیست. هر کس دیگری را متهم می‌کند. مشکل را می‌توان چنین خلاصه کرد: جدی نگرفتن، و صمیمی نبودن.

سینمای پس از انقلاب، بیشتر مشابه سازی سینمای پیش از انقلاب بوده است. حالا بجای رقص، نماز در فیلم نشان می‌دهند و بجای چاقو، ژ۳ و یوزی. پیش از انقلاب، چه گروههایی اگر فیلم از آنها ساخته می‌شد حرفی نمی‌زدند؟ جاهل‌ها و تیره‌روزان قلعه جنوب تهران. پس از انقلاب هم چون سینماگران نرفتند دربارهٔ ارزشهای انقلاب مطالعه کنند، دنبال مشابه گشتند و قاچاقچی‌ها و ساواکی‌ها را پیدا کردند. اگر دربارهٔ قاچاقچی‌ها و ساواکی‌ها هم شناخت داشتند و محققانه دنبالش می‌رفتند ایرادی نداشت، ولی نگاه، همان نگاه است.

مشکل فیلمسازان روشنفکر هم این است که حرفشان و زبانشان، حرف و زبان مردم نیست و درد مردم را نمی‌دانند. آنها معتقدند که مشکل، مشکل مردم است که حرف ما را نمی‌فهمند. یک روشنفکر، باید به این فکر کند که وقتی مردم، "الله اکبر" و "اسلام" را فریاد می‌کنند، معنای این الله اکبر چیست. اگر دنبال این می‌رفتند، به چنین بن‌بستی دچار نمی‌شدند. هنرمند باید جلوتر از مردم، و در عمق حرکت کند. باید دست مردم را بگیرد و از سطح به عمق ببرد. از جنبهٔ مادی هم که نگاه کنیم، مردم چرا برای یک اثر هنری پول می‌دهند؟ برای این‌که آنچه را که خود نمی‌دانند، در آن اثر هنری بیابند. اگر مردم در عمق حرکت کنند و هنرمند عقب‌تر از مردم و در سطح حرکت کند، برای هنرمند فاجعه است.

سینماداری که فیلم را با فروش پانزده هزار تومان در شب آخر عوض می‌کرده، حالا فیلمی را باید نمایش دهد که شب اولش ده هزار تومان فروش می‌کند و شب آخر دو هزار تومان. او چون به سینما از دریچهٔ تجارت نگاه می‌کند، می‌نالد و نمی‌خواهد عصای دست تولید باشد و به حرکت سینما کمک کند. فیلمساز هم دردش این است که کسی به دیدن فیلمش نمی‌رود، و هیچوقت نمی‌فهمد که چرا چنین شده. سینمادار دشمن فیلمساز است و فیلمسازان، دشمن یکدیگر. آن کارگردان پشت سر دوست کارگردانش حرف می‌زند و فلان فیلمبردار، بدگویی هر دو را می‌کند. این تفرقه، یکی دیگر از دلایل عقب ماندن سینما است. سینمای ایران، از ضد — ارزشهای گذشته نتوانسته خود را جدا کند و ارزشهای جدید را هم پیدا نکرده است. بنا بر

این، سرگردان است.

نمی‌توان منکر شد که کارهای مثبتی هم انجام شده، اما این کارها درمقایسه با وسعت انقلاب، بسیار ناچیز و نگران کننده و ناامید کننده است.

■ آیا در میان این نقطه‌های مثبت، می‌توانید فیلمی را مثال بزنید که تا حدودی به الگوهای مورد نظرتان نزدیک باشد و یا دست کم به آن سو حرکت کند؟ فیلمهایی که هم بتواند مردم را جلب کند و هم دارای آن ارزشها باشد.

ـ نمی‌توان گفت فیلمی که مردم را جلب می‌کند، دارای ارزش است. زیرا قشر سینماروی ما، چندان فرقی نکرده. بجز این‌که عده‌ای از مذهبی‌ها و معتقدین به دین (به این دلیل که فیلمها از دولت جمهوری اسلامی پروانه نمایش می‌گیرند و معنی‌اش این است که از نظر شرعی ایرادی ندارند) به آنها اضافه شده‌اند. فرهنگ سینما روی ما عوض نشده است و عموما فیلمهایی که براساس معیارهای گذشته ساخته شود، تماشاچی دارد. بگذریم از این که مردم ما خیلی هوشیار شده‌اند و بسیاری از این فیلمها را ندیدند. حدود ۷۰ درصد از فیلمهای پس از انقلاب، با شکست مواجه شده‌اند.

به‌نظر من، هیچ‌یک از فیلمهای پس از انقلاب، ویژگیهای هنر اسلامی را (حتی در پائین‌ترین درجه) ندارند و اگر کسی هم فیلمی را به‌عنوان فیلم اسلامی تایید کرده، از سر ناآشنایی نسبت به اسلام و هنر اسلامی، و اصلا تهمت به اسلام بوده است. اگر جمهوری اسلامی به بعضی از فیلمها اجازهٔ نمایش نمی‌دهد، به این دلیل نیست که اسلام و حکومت اسلامی وحشت دارد. دلیلش این است که آن فیلمها به اسم اسلام عرضه می‌شود. در اسلام، شعار و تبلیغ مستقیم مطرح نیست و این کارها مخالف شئون اسلام است.

من به فیلمسازان می‌گویم شما هنرمند نیستید. نه درام می‌دانید چیست، نه تکنیک سینما را می‌دانید، نه داستان و نه سناریو را. نه می‌فهمید که یک سناریو باید مقدمه و تنه و بحران و اوج و کشش دراماتیک و پرداخت شخصیت و سیر تحول و انجام و گره‌های فنی داشته باشد. همهٔ اینها، اجزا داستان نویسی است و هیچ‌کدامتان اینها را نمی‌دانید. من ادعای هنرمند بودن ندارم اما حداقل به‌ضرورت کاری که دنبالش بوده‌ام، متون ادبی را خوانده‌ام.

یک نمونهٔ متن درخشان قصه نویسی با مایه‌های تصویری، به‌طور مثال، سورهٔ یوسف در قرآن است. آنهایی که عربی می‌دانند، بروند قرآن را بخوانند و آنها که نمی‌دانند، ترجمه‌اش را بخوانند و یاد بگیرند. در سورهٔ یوسف، میزانسن و فضا وجود دارد. شعار در آن وجود ندارد و با موجزترین بیان، والاترین شاهکار قصه نویسی را ارائه می‌کند. قرآن می‌گوید اولا هدف این قصه‌ها، فقط صرف قصه‌گویی نیست، مثل خیلی از هذیانهایی که به‌نام قصه تحویل مردم داده می‌شود، دوم این‌که قصه‌ها باید عبرتی برای صاحبان اندیشه باشد. تذکری باشد و چیزی به مخاطب داده شود: خوبی، انسانیت، پاکی، دزدی نکردن، راستگویی، مبارزه با ظلم، به‌دنبال عدالت رفتن، ... لطافت. قرآن در همان سورهٔ یوسف، لطافت عشق را به زیبایی بیان می‌کند. دوست‌داشتن، جزو فطرت انسان است. اصلا اگر مردی بگوید علاقه‌ای به زن ندارم (یا برعکس)، اسلام می‌گوید یا این شخص ریاکار و دروغگوست، و یا بیمار است. اما نه این که بروند و با فضاحت، شخصیت زن را پایمال کنند. لطافت عشق و دوست داشتن را، به زیباترین وجه می‌توان نمایش داد، بدون این‌که زن را به چنان شکلی درآورند. اینها مضمونهای هنر اسلامی است.

■ اشاره کردید که هنرمندان از مردم عقب افتادند و ضمنا معتقدید که استقبال مردم، دلیلی حتمی بر ارزش فیلم نیست. نمونه‌اش را هم می‌توان در نمایش فیلم هندی "قانون"، و استقبال مردم، دید. بنابراین، به‌نظر می‌رسد در یک جای ارزیابیها و محاسبه‌ها، خلاء وجود دارد. فیلم مبتذل ایرانی شکست میخورد، فیلم روشنفکرانه‌اش نیز مورد استقبال قرار می‌گیرد و فیلمهایی که می‌کوشد براساس ارزشهای اسلامی ساخته شود، هنوز نتوانسته جای خود را باز کند. هنرمندی که باید پیشرو مردم باشد، از چه راهی می‌تواند دیدگاه خود، ارزشهای جامعهٔ اسلامی، فرهنگ سینمایی، محاسبات تجارتی و سایر عوامل را در نظر بگیرد، و ضمنا در جلب تماشاگری که فرهنگ سینمائیش تغییر زیادی نکرده است، موفق شود؟

ـ تماشاگر با انتخابی که می‌کند، تا حدودی راه را نشان می‌دهد. اما هنرمند ما به‌عنوان مربی جامعه، اگر پیرو ارزشهای والای اسلامی و انسانی باشد، می‌تواند تماشاگران را به‌دنبال خود بکشد. "قانون" یک فیلم مبتذل با همان ضدارزشهای قبل از انقلاب بود و مردم به دو دلیل از این فیلم استقبال کردند: یکی این‌که مردم از آن فیلمها خاطره داشتند و دوم این‌که در پنج سالهٔ پس از انقلاب، دچار کمبود فیلم خوب و پرکشش بوده‌ایم. ما پس از انقلاب، فیلمی نداشته‌ایم که چه از بعد محتوا، و چه از بعد تکنیک، دارای کشش دراماتیک بوده باشند. من کشش دراماتیک را خاص تکنیک نمی‌دانم، بلکه محتوا هم باید این کشش را داشته باشد. از آنجا که در زندگی مردم، درام نقش دارد و اصلا جزو زندگی آنهاست، بنابر این فیلمساز باید سراغ این قضیه برود. فیلم قانون، کشش دراماتیک خاص خود را در حیطهٔ ابتذال داشت و مردم از آن استقبال کردند.

سینماگر ما، باید تغییر جهت بدهد. در این تغییر جهت، به یک دنیای نو، و آفاقی نو دست پیدا می‌کند. وقتی که این دنیای نو را به مردم نشان دهد، مردم هم به‌سویش خواهند رفت. حیطه هنر در اسلام، باز است و یک سری قوانین و معیارهای خاص خود را دارد که اگر هنرمندان اجرا کنند، به‌نظر من دگرگونی بزرگی حتی در سینمای دنیا پدید خواهد آمد. اسلام می‌گوید هر فکر انسانی، اسلامی است. زیرا انسانیت حد و مرزی ندارد. انسانها در انسانیت‌شان مشترکند، پس در فرهنگ انسانی هم مشترکند. بنابراین، هر فرهنگ انسانی که درد دردمندان را بازگو کند، اسلامی است. وقتی می‌بینیم که حیطه هنر در اسلام، این‌قدر باز است، اگر هنرمندان ما در خط جامعه می‌بودند و درد مردم و جامعه را داشتند، موضوعهای انسانی را می‌گرفتند و کار می‌کردند. ما وقتی می‌گوییم فیلم باید اسلامی باشد، معنی‌اش این نیست که حتما از بزرگان اسلام، از صحابهٔ آنها، و مستقیما مثلا آیه‌ای از قرآن را به فیلم برگردانیم. اگر هنرمندان ما تفکر انسانی و مردمی داشته باشند و در جامعه تحقیق کنند، اسلام بر آنها مهر تایید می‌زند. اما فیلمسازان ما، تاکنون "پخته‌خوار" بوده‌اند. یک تکه از هند می‌گرفتند، یک تکه از ترکیه و ایتالیا و آمریکا، قاطی می‌کردند، می‌شد فیلم فارسی. بسیاری از آنها، اصلا حاضر نیستند فکر کنند.

هنرمند باید به خودش زحمت بدهد و این ایدئولوژی را که مردم بخاطرش انقلاب کردند، بشناسد و آفاق آن را به مردم نشان دهد.

من فکر می‌کنم مجمعی باید باشد که هنرمندان جدید و قدیم، دور هم جمع شوند، در جلسات هفتگی، بحثهای جدی را در زمینهٔ هنر سینما پیش بکشند تا چهارچوب اساسی را بر پایهٔ ارزشها بیابند. بر این اساس اگر پیش

● هرفکر انسانی، اسلامی است و ساختن فیلم اسلامی، به معنای این نیست‌که حتماً از بزرگان اسلام، صحابهٔ آنها، و مستقیماً مثلا آیه‌ای از قرآن‌را به فیلم برگردانیم.

● سینماگران ما، به مطالعه عادت ندارند.

بروند، انشاءالله به یک هنر ماندنی، مردمی و اسلامی دست خواهیم یافت. ما حاضریم براساس ضوابط وزارت ارشاد اسلامی، جلساتی با شرکت سینماگران (فرض کنید مانند شبهای شعر) برپا کنیم. یا خود وزارت ارشاد بانی چنین جلساتی شود تا انشاءالله آن آفاق نو را پیدا کنند.

■ با موضعی که شما نسبت به سینما دارید و در این گفتگو عنوان کردید، فیلمهای تولید بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان را چگونه توجیه می‌کنید؟

ـ طرح تولید این فیلمها، همگی در زمان مسئولان سابق بخش فرهنگی بنیاد تصویب شده است و ما فقط کوشش کرده‌ایم که آنها در همان حد خودشان، فیلمهای قابل قبولی باشند. ما تلاشمان در تولید فیلمهای بهتر است، و این، جز با هماهنگی و اتحاد بین کلیه ارگانهای ذیربط و بخش خصوصی و وزارت ارشاد، ممکن نیست. ما باید به بخش خصوصی بها بدهیم، زیرا بخش خصوصی یکی از ارکان اصلی کار فیلمسازی است. باید کمکشان کنیم، زیان‌شان را جبران کنیم، و به آنها امید بدهیم که اگر در راه حق زیان دیدند، دولت زیان آنها را جبران خواهد کرد.

چون از خارج فیلمهای زیادی وارد نمی‌شود، اگر این هماهنگی یک هماهنگی کامل باشد و به اهداف ارزشمندی جامعهٔ عمل پوشانده شود، فیلمساز ما یقیناً شکست نخواهد خورد. همین اقدامهای اخیر برای کمک به تولیدکنندگان، بسیار خوب بوده است و اگر ادامه پیدا کند، می‌توان امیدوار بود. دولت و ملت ما اگر فیلم خوب می‌خواهند، باید مقداری کمک مالی بکنند. این سرمایه‌گذاری فرهنگی است. ممکن است فیلمهای اول با شکست روبرو شود اما چنانچه زیان تهیه کنندهٔ خصوصی جبران شود با امیدواری بیشتری به کار ادامه خواهد داد. ما تا فرهنگ جامعه را عوض نکنیم، جامعهٔ ما از وابستگی رهایی پیدا نمی‌کند. یقین بدانید که اگر از وابستگی فرهنگی نجات پیدا کنیم، از همهٔ وابستگی‌های دیگر هم رها خواهیم شد.

بنیاد فارابی که با هدف کمک به تولید کنندگان فیلم به‌وجود آمده‌است‌و‌می‌خواهد از درآمد فیلمهای خارجی به تولید داخلی کمک کند، باید در سود و زیان فیلمها شریک باشد تا تولید کننده اطمینان داشته باشد که اگر هم فیلمش شکست خورد، زیان یک تنه بر او تحمیل نخواهد شد. کمک بنیاد فارابی، نباید فقط به‌صورت در اختیار گذاشتن وسایل و دادن وام

● به فیلمسازان بخش خصوصی پیشنهاد می‌کنیم متشکل شوند و با خرید وسایل و امکانات فیلمسازی، هزینهٔ فیلمشان‌را پایین بیاورند.
● سینماگران باید در جلساتی هفتگی، به بحث دربارهٔ مسائل سینما بپردازند.

باشد، زیرا به هر حال، تهیه کننده باید هزینهٔ آنها و مبلغ وام را، حتی اگر فیلمش با شکست مواجه شود، پرداخت کند.

بنیاد فارابی اعلام کمک به فیلمسازان را کرده است و ما هم به آن امیدواریم. دست اندرکارانش را می‌شناسیم، دوستان ما هستند و انشاءالله نیت‌شان پاک است و در این جهت عمل می‌کنند. من پیشنهاد می‌کنم که بنیاد فارابی، از تهیه کنندگان بخش خصوصی پول بگیرد و با هزینهٔ آنها، فیلم انتخاب کند و بخرد. بعد اعلام کند که به هر تهیه کننده‌ای، بسته به ارزش فیلمش، یک یا دو فیلم خارجی می‌دهد. حتی فیلمها را هم خودش پخش کند، حق پخش فیلم هم بگیرد و درآمد فیلمها را به تهیه کننده بدهد. به این ترتیب، تولید کنندگان تشویق خواهند شد. حتی گمان می‌کنم با چنین تسهیلاتی، وقتی تهیه کننده دغدغهٔ این را نداشته باشد که اگر خودش فیلمی به‌عنوان تشویق از خارج وارد کند اجازهٔ نمایش خواهد گرفت یا نه، بتوان صندوقی ایجاد کرد و تهیه کننده هم با رغبت حاضر است درصدی از فروش فیلمهای خارجی خود را (مثلا پنج درصد) به این صندوق بریزد تا صرف بهبود تولید داخلی شود.

یک پیشنهاد هم به دست اندرکاران سینمای بخش خصوصی دارم: اینها باید دور هم جمع شوند، منسجم شوند، فکرهایشان را روی هم بریزند، و با همکاری وزارت ارشاد و بنیاد فارابی، تشکلی به‌وجود بیاورند. در ابتدا، سرمایه‌ای بگذارند برای تهیه وسایل که در فیلمهای اولیه ممکن است هزینه‌هایشان بالا برود اما هنگام تهیه فیلمهای بعدی، هزینه ساخت بسیار پایین خواهد آمد. چند دستگاه کامل وسایل فیلمسازی و مواد خام، لباس، وسایل صحنه، امکانات حمل و نقل و سایر نیازها را می‌توانند به اشتراک بخرند و در یک‌جا متمرکز کنند. یک دفتر متمرکز پخش فیلم ایجاد کنند و ده درصد حق پخش را به کار تولید بزنند. من مطمئن هستم که پس از سرمایه گذاری اولیه، هزینهٔ فیلمهای بعدی نصف خواهد شد. زیرا وسایل و مواد خام که موجود است، فقط می‌ماند خرج صحنه و دستمزد نیروی انسانی. دست اندرکاران نیز می‌توانند دستمزد نگیرند و در فیلم شریک شوند. به این ترتیب، در سایهٔ هماهنگی و اتحاد، سینماگران می‌توانند از شکست فیلمشان جلوگیری کنند. این کار علاوه بر آن که باعث تولید و عرضهٔ بهتر فیلمها خواهد شد، این امتیاز را هم دارد که سینمای ایران، زیر سیطرهٔ تفکر فرد واحدی نخواهد رفت و سینما از نظر فکری نیز شکوفا خواهد شد. تا وقتی که در میان دست اندرکاران سینما تفرقه وجود دارد، به هم پشت می‌کنند و برای هم "می‌زنند"، نه صاحب هنرمند خوبی خواهیم شد و نه صاحب فیلم خوبی. درصورت وجود چنان هماهنگی و تشکلی، آنها به‌تدریج باید افراد فرصت طلب و بی‌اندیشه و مبتذل‌ساز را از خود دور کنند. دولت هم به آنها کار نخواهد داد و کم‌کم، این عده محو خواهند شد.

■ گفتید فیلمهایی که تا کنون توسط بخش فرهنگی مستضعفان ساخته شده، طرحهایی بوده که در زمان تصدی مسئولان سابق بنیاد تصویب شده است. اما هم‌اکنون نیز، طرحهایی که در زمان تصدی شما تصویب شده، در دست تولید است که به‌نظر می‌رسد با دیدگاه شما نسبت به هنر و سینما، منافات دارد. مثلا فیلم "صف". البته ما از آقای علی اصغر عسگریان، فقط فیلم کوتاه "کبوتر" را در دومین جشنوارهٔ فجر دیده‌ایم که فیلم خیلی بدی بود.

ـ ما دنبال اندیشهٔ آقای عسگریان هستیم...

■ ... اما گفتید که تکنیک را از محتوا جدا نمی‌دانید.

ـ بله، عرض خواهم کرد. ایشان را صاحب تکنیک هم می‌دانم. وظیفه ماست که به فیلمسازان تازه‌کار میدان بدهیم. زیرا بخش خصوصی قدرت چنین ریسکی را ندارد. من کارهای کوتاه ایشان را هم دیده‌ام، اما معتقدم که فیلم کوتاه ملاک تواناییهای فیلمساز نیست. خیلی از کسانی که فیلمهای اول‌شان را بد ساختند، بعدا جزو بهترین فیلمسازان دنیا شدند. یک فیلم ممکن است در شرایطی، بد از کار درآید. من هم "کبوتر" و فیلم دیگر عسگریان را اصلا قبول ندارم، اما فیلم "عروسک کوکی" او، فیلم خوبی است. من می‌بینم که او فیلمساز خوبی خواهد شد.

■ یعنی دارید روی ایشان سرمایه گذاری می‌کنید.

ـ بله، ما روی کسی سرمایه گذاری می‌کنیم که هم اندیشه دارد و هم فیلم خوب خواهد ساخت. تاکنون او مجالی برای ساختن فیلم خوب نداشته است. هر کسی که فکر می‌کند فیلم خوب می‌سازد، بیاید و ما حداقل امکانات لازم را در اختیارش خواهیم گذاشت. دست کم ۵۰ درصد هزینهٔ فیلم را خواهیم پرداخت. همچنانکه به فیلمهای "راه دوم" و "آن سفر کرده" کمک کردیم. و یا به سجادی بابت فیلم "بازجویی" کمک کردیم تا به‌وسیلهٔ آن بتواند فیلم دومش را شروع کند. ما در برخی از مراکز استانها هم قصد فیلمسازی داریم. در بنیاد ارومیه و تبریز این کار آغاز شده، و بزودی در مشهد هم فیلمی توسط بنیاد ساخته خواهد شد.

■ باز باید برگردیم به دیدگاه شما نسبت به سینما. و این‌که با این دیدگاه، پخش فیلم "دادشاه" را توسط بخش فرهنگی بنیاد، چگونه توجیه می‌کنید؟

ـ هیچ توجیهی ندارد! من موافق این کار نبودم، زیرا آن را فیلم ارزشمندی نمی‌دانم و پخش آن توسط بنیاد، به هیچ وجه درست نبود. پول دادن به این فیلم هم نادرست بود. من به‌عنوان مسئول امور سینمایی بنیاد، مرتکب چنین عملی نشده‌ام و از این موضوع رنج می‌برم.

■ گویا شما هم عضو شورایی بودید که در وزارت ارشاد، فیلمنامهٔ "دادشاه" را تصویب کرد.

ـ بله، چون فیلمنامهٔ خوبی بود، اما تغییراتی در آن داده شد و فیلم بدی هم از کار درآمد. در فیلمنامه، خیلی خوب نوشته شده بود که مثلا دادشاه به کمک مردم، همسرش را از پاسگاه نجات می‌دهد. اما هیچ فکر نمی‌کردیم که در فیلم، دادشاه و افرادش روز روشن در آن کویر، پشت بوته‌های کوتاه کمین کنند و به پاسگاه حمله‌ور شوند. با آن جفتک زدن آقای جعفر والی، که در تمام طول عمرم چنین جفتکی ندیده‌ام. و هر کوری از آن دور می‌توانست او را ببیند و هدف قرار دهد. حالا اگر آن ژاندارمهای دوره دیده نتوانستند این کار را بکنند، ضعف خودشان بود و قدرت کارگردان!

■ شما سرپرستی "مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی" را هم برعهده دارید. ممکن است دربارهٔ فعالیتهای این مجتمع توضیح دهید.

ـ توضیح در این باره، مجال بیشتری می‌طلبد. برنامه‌هایی داریم که مجتمع در زمینهٔ آموزش سینما، و فیلمسازی، فعالیت گسترده‌ای داشته باشد. این فعالیتها آغاز شده. عده‌ای در حال آموزش دیدن در این مجتمع هستند و طرح ساخت چند فیلم نیز تصویب شده است که توضیح مفصل دربارهٔ برنامه‌های مجتمع، بماند انشاءالله برای فرصتی دیگر. ■





مرا به جزیره نبرید

در سیمای جمهوری اسلامی مرکز همدان، گروه هنری جهاد سازندگی ملایر تهیه فیلمی را بطریقه ویدئویی در ۸۰ دقیقه به پایان رسانده که "مرابجزیره نبرید" نام دارد.

فیلم ماجرای جوان کارمند معتادی است که خانواده‌اش را به‌این دلیل از دست می‌دهد. کارگردان و بازیگر نقش اصلی فیلم، محمدرضا رهبر است.

فیلمهای مرکز تبریز

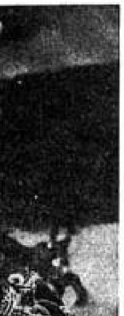
گروه فیلم و سریال صدا و سیمای جمهوری اسلامی مرکز تبریز، اقدام به تهیه فیلمهای کوتاه جدیدی کرده است که در آینده نزدیک از مرکز تبریز و شبکه سراسری پخش خواهد شد. "خلیل پورهادی" میان‌پرده‌ای انتقادی ـ اجتماعی دربارهٔ مسئله گرانی می‌سازد که بیانی آهنگین دارد. گروه کودک مرکز تبریز نیز فیلم کوتاهی به‌نام "عینک" در دست تهیه دارد که موضوع آن مربوط به ضعف چشم کودکی است که از آن رنج می‌برد و نمی‌تواند موضوع را به خانواده و آموزگارش بگوید. فیلم دیگری دربارهٔ نهضت سوادآموزی به‌نام "سوغاتی" در مرحله مونتاژ است. این فیلم ۵۵ دقیقه‌ای، بطریقه ۱۶ میلیمتری و رنگی فیلمبرداری شده است. نقش‌های اصلی فیلم را عوضعلی عبدالله پور، جعفر جهانتاجی، رضا ناجی، محمد حسین قائم‌پناه، قادر آذرپندار و محمدرضا تبریزی ایفا می‌کنند. سوغاتی را توحید عباسی فیلمبرداری، فرزاد رخشان صدابرداری و منوچهر طهماسبی مونتاژ می‌کند. نویسنده فیلمنامه و کارگردان فیلم "یوسف عرب" است.

سایه‌های خون برخورشید

نویسنده فیلنامه و کارگردان: بهروز طاهری ◦ فیلمبردار: محمد طاهرخانی. بازیگران: احسان طاهری، عین‌الله، محمد، ابوالفضل، و حسین طاهرخانی، یعقوب نسودی ◦ رنگی، هشتاد دقیقه، به‌طریقه ویدئو ◦ محصول بنیاد شهید انقلاب اسلامی تاکستان.

فیلم برداشتی از مسائل جنگ است. در یک حمله به نیروهای دشمن، عده‌ای در خاک عراق گم می‌شوند و...

فیلم در آخرین مراحل صحنه‌برداری است و برای پخش‌آن با تلویزیون مذاکره شده است. فیلم دیگری از همین بنیاد بنام "پسرم پرواز کن"، بزودی جلوی دوربین می‌رود.



*** دربارهٔ نمایش فیلمهای تجارتـی هند در تلویزیون**

فیلم‌هندی از پنجره می‌آید

بیشترین سالهای دههٔ ۱۳۴۰، سینماهای ایران در تسخیر فیلمهای سوزناک و مبتذل هندی بود. سینمای هند بر سینمای ایران تاثیری انکارناشدنی گذاشت و بذر سطحی‌نگری را در چشم و ذهن تماشاگران پاشید. از آخرین سالهای دههٔ چهل، همراه با تغییر در ظواهر فیلم فارسی و آغاز ورود سیل آسای فیلمهای سکسی غرب، سینمای هند که ظاهرا هنوز مدعی اخلاق و معصومیت بود، از میدان بدر رفت. پس‌از انقلاب، به دلیل آن که رقیبان فیلم هندی امکان خودنمایی نداشتند، فضایی مناسب برای آن پدید آمد. نمایش تعدادی فیلم هندی تازه و تکراری، و استقبال مردم از آنها، زنگ خطر را به صدا درآورد. به ویژه فروش گیج‌کنندهٔ فیلم "شعله"، طنین این زنگ را پرصداتر کرد و هشداری شد برای مسئولان، که زود جنبیدند و نمایش فیلمهای هندی را همراه با فیلمهای کاراته‌ای، ممنوع اعلام کردند.

از سال ۶۱، تلویزیون با نمایش چند فیلم از "ساتیاجیت‌رای" ـ یکی از انگشت‌شمار فیلمسازان با ارزش هند ـ این نوید را داد که همهٔ فیلمهای هندی به یک چوب رانده‌نخواهند شد. نمایش فیلمهای سنگ‌سحرآمیز، آپاراجیتو، دنیای آپـو، و من‌تان، نشانـهٔ این اعتنا به سینمای متفاوت هند بود، اما پخش فیلمی به نام "دوچشم و دوازده دست"، مثل خاری در چشم شد. فیلمی که به صرف داشتن یک پیام مقبول اجتماعی به نمایش درآمد اما پرداخت مفتضحانه و بسیار ابتدایی و اعصاب خردکنش نادیده گرفته شد. دو چشم و دوازده دست، براساس کتاب مشهور "منظومهٔ پداگوژیکی" نوشتهٔ "ماکارنکو" ساخته شده، درحالی که دست کم دو نسخهٔ دیگر از فیلمهایی که برهمین اساس ساخته شده، موجود است: یکی فیلمی به نام خود کتاب که در سال ۵۹ در تهران به نمایش درآمد. و دیگر فیلمی به نام "مدرسهٔ وحشت" با شرکت همفری بوگارت، که آن هم پس از انقلاب از تلویزیون پخش شده است. دومین فیلم هندی که تداوم همین خط در تلویزیون بود، "بازگشت" نام داشت و کارگردانش شخصی بود به‌نام "مظفر علی" که نامی آشنا نیست. "بازگشت" فیلم بدی بود که به دلیل پیام "کندن از شهر و بازگشت به روستا" به نمایش درآمد. و به‌نظر می‌رسد که مسئولان تلویزیون کاری ندارند که این پیام با کدام زبان و بیان الکن قرار است القاء شود.

فیلم بعدی، نامش "آخر خط" بود که بارها کردن یک کودک پانزده ماهه در شهر بی‌درو پیکر بمبئی، حسابی اشک تماشاگران نازک دل را در می‌آورد. احساسی که فیلم می‌آفریند، درست مانند ناخن کشیدن به شیشه است. همین که فیلم پیامی رقیق دارد (که آن هم با حذف قسمتهایی از آن ناقص شده) تنها انگیزه برای نمایش فیلم است. رقصهای فیلم را هم راحت می‌شود حذف کرد و بجای آهنگهای اصلی فیلم هم، می‌شود نوارهای "راوی شانکار" را گذاشت.

اما فیلم "قانون"، سرآمد همهٔ اینهاست. فیلم را، "رامش سیپی" کارگردان فیلم معروف "شعله" ساخته و بازیگر اول آن ـ آمیتاباچان ـ نیز یکی از دوبازیگر اصلی همان فیلم است. رامش‌سیپی موفقترین فیلمساز تجارتی هند، و باچان اکنون ستاره اول آن سینماست. در کنار این دو، فیلم قانون یک چهرهٔ سرشناس دیگر هم دارد: "دیلیپ کومار"، یکی از معروفترین بازیگران و فیلمسازان نسل گذشتهٔ سینمای هند، که موفقیتش را تاکنون تداوم بخشیده است.

"قانون"، همچنان که شیوهٔ کار رویاسازان هندی ـ بالاخص رامش‌سیپی ـ است، مملو از

معرفی مراکز پزشکی و بیماریها

"بهداشت و تندرستی" نام برنامه‌ای است که توسط "عصمت شاکری" در گروه دانش شبکهٔ اول در دست تهیه است. در این برنامه مراکز پزشکی و درمانی کشور معرفی و تماشاگران با انواع بیماریها و راههای پیشگیری از ابتلا به آنها آشنا می‌شوند. اولین فیلم از این سری به نام "فلج اطفال" به کارگردانی فریده شفایی بزودی از تلویزیون پخش خواهد شد و بقیه فیلمها در دست تهیه است.

تاریخچه و وضع خودروسازی

گروه اقتصاد شبکه اول تلویزیون فیلم مستندی در دست تهیه دارد بنام "خودروسازی". تهیه‌کننده این فیلم مجید خالقی سروش و کارگردانان آن علی‌اصغر یعقوبی و جمشید زاهدی هستند. در این فیلم که در دو قسمت ۶۰ دقیقه‌ای به نمایش گذاشته خواهد شد، تاریخچهٔ خودروسازی و وضع کنونی صنعت مونتاژ در ایران مورد بررسی قرار گرفته است. قسمتهایی از این فیلم که به کارخانه‌های سازنده خودرو مربوط می‌شود بتازگی در کشورهای انگلستان و ایتالیا به وسیلهٔ وانوش وارطانیان فیلمبرداری شده. این فیلم هم‌اکنون در مراحل مونتاژ است.

«منظرهایی از لرستان»، فیلمی درخور اعتنا

"منظرهایی از لرستان" نام فیلمی مستند است که در گروه اقتصاد سیمای جمهوری اسلامی تهیه، و در چهار پاره از شبکه‌ی اول پخش شد. ناصر غلامرضایی، برای ساخت این فیلم دو سال صرف تحقیق وامور فنی ـ فیلمبرداری، مونتاژ، صدا گذاری... ـ کرد، که حاصل آن اثری ارزنده وبه‌یاد ماندنی بود.

فیلم، با بررسی نظام ارباب‌و رعیتی از چند دهه‌ی قبل آغاز می‌شود و نهایتاً به مسئله‌ی مهم و بغرنج مهاجرت‌روستائیان به‌شهرها در قبل و بعد از انقلاب‌می‌پردازد. کلیت فیلم تقریبا" ۲۴۰ دقیقه‌ای، از تکه‌های بسیار کوتاه تصویری ـ مشتمل برعکس، طرح و صحنه‌های زنده ـ شکل گرفته است. ترکیب صحنه‌های زنده با عکسو طرحها، ضمن آنکه دارای وحدت بیانی در خور توجهی است، حکایت از کار بسیار در زمینه‌های مختلف، بویژه‌مونتاژ و صدا گذاری دارد. هماهنگی گفتار متن، مونولوگ‌ها و دیالوگ‌ها با تصاویر، دارای ریتمی جذاب است. جمله‌ها و تصویرهای تکرار شونده، بخوبی حکم فاصله‌گذاری در کار را پیدا کرده است، که: "آقا خیلی ظلم کردند، خودتان می‌دانید"، یک نمونه‌ی بارز است. گزینش کادر درست برای‌تصاویر (که در فواصل زمانی متفاوت گرفته‌شده‌اند) و کار دشواری که با مصاحبه‌شوندگان صورت گرفته است، نشان از کار خلاق غلامرضایی دارد.

درموردغلامرضایی گفتنی است که او سابقه‌ی طولانی در فیلمسازی ۸ و ۱۶ دارد و یکی از فیلمسازان با استعداد دراین زمینه است. غلامرضایی، با "منظرهایی از لرستان" نشان داد که از نادر فیلمسازان آماتور است که توانسته است تجربه‌هایش را در کار حرفه‌ای نیز بکار بندد.

"منظرهایی از لرستان" ـ که هنگام پخش توسط‌گوینده "مناظری از لرستان" خوانده می‌شد ـ یکبار دیگر نشان داد که مضامینی از این دست:

الف: احتیاج به ذهنیتی خلاق و پویا دارد.

ب: محتاج زمان کافی برای ساخت و پرداخت است و به‌هیچ‌وجه شتابزدگی ـ که‌متاسفانه گریبانگیر ساخت بیشتر برنامه‌های تلویزیون است ـ کارساز نیست.



قسمتهای برداشته شده از فیلمهای مختلف آمریکایی، ایتالیایی، ترکی، و حتی فیلمهای قدیمی‌تر خود هندوستان است که بر محمل یک خط اصلی ـ که آن هم بی‌تردید غیر اصیل وتقلیدی است ـ استوار شده‌اند. نه فقط در کلیت، بلکه حتی در جزئیات. از جمله، سکانس رفتن "اشمینی کومار" ـ پلیس وظیفه شناس ـ در آغاز فیلم برای دستگیری یکی از دزدان کله‌گنده، که کپیه صحنه‌های مشابه وسترنهای ایتالیایی است. و یا صحنهٔ قتل در راهرو های فرودگاه ـ درواخر فیلم ـ که عینا از فیلم آمریکایی "بولت" (ساختهٔ پیتر بیتز، با شرکت استیومک‌کوبین) برداشته شده است.

صحنه‌های مخفیگاه دزدها و رئیس دزدها وبچه دزدی و تعقیب و گریز و ماشین‌سواری و آرتیست بازیها هم در فیلمهای فارسی دههٔ چهل نمونه فراوان دارد (و حتما" آن اشارهٔ آغازین دربارهٔ تاثیر متقابل سینمای تجارتی هند و ایران را بخاطر دارید). محمل اصلی فیلم هم در سینمای فارسی زیاد وجود دارد که با کمی جستجو، فراوان می‌توان یافت. اما در همین‌جا، تا آنجا که حافظه یاری می‌کند، فیلم "جهنم زیرپای من" (محصول رضا صفایی) را بخاطر می‌آوریم که شخصیتهای اصلی فیلم، دو برادر بودند که یکی ژاندارم می‌شود (رضا فاضلی) و دیگری به اشرار می‌پیوندد (فردین). و بعد در جدال میان عاطفه و وظیفه، دومی پیروز می‌شود و برادر شرور و قانون‌شکن به دست برادر وظیفه‌شناس، به ضرب گلولهٔ قانون کشته‌می‌شود. و یا فیلم "قاصدک" که پدر، پلیس وظیفه شناس بود (آرمان) و پسر، شرورو قانون شکن (سعید راد). و همچنانکه گفته شد، خود اینها هم غیر اصیل و تقلبی هستند.

شانس مسئولان نمایش فیلم درتلویزیون، اینجاست که فیلمهای هندی بنابر سنت سینمای این کشور کمتر از سه‌ساعت به طول نمی‌انجامد وآنها به راحتی می‌توانند هرچه صحنهٔ رقص و آواز دارد، و مقداری از مشت بازیهای فیلم را، دربیاورند و آخرش هم یک فیلم صد دقیقه‌ای باقی بماند که همپای برخی از طولانی‌ترین فیلمهای نمایش داده شده در تلویزیون است.

حرف اصلی اینجاست که اگر مطلوب مسئولان تلویزیون (و یا حد قابل قبول آنها) از نمایش تقابل وظیفه ووجدان، و پیروزی وظیفه آن است که در فیلم قانون دیدیم، بسیاری از فیلمهای فارسی با آن برابری می‌کنند. در غیر این‌صورت، نمایش چنین فیلمهای بی‌مایه‌ای، نقض غرض است.

امسال، آن‌گونه که از بهارش پیداست، بعد از مدتی یکه‌تازی فیلمهای خانوادگی ژاپن، نوبتی هم که باشد نوبت هند است که گویا قرار است همراه با فیلمهای چینی میدان را در دست بگیرند. طبعا باتوجه به ترکیب آثار هندی، فیلمهایی نظیر کارهای "ساتیا جیت‌رای" و "شیام بنگال"در اقلیت خواهند بود و برد بارامش‌سیپی و آمیتاباچان و دیلیپ کومار و احتمالا "وینودخانا"، "سونیل‌دات"، "دارمندرا"، "راجش خانا" و "زینت‌امان" است.

نکتهٔ حیرت‌انگیز و بسیار آموزنده، تکرار نمایش فیلم پس از شش روز از پخش نخست آن است که چنین موضوعی بی‌سابقه است و گویا مردم در طی این چند روز، تلویزیون را تلفن پیچ کرده‌اند. مردم، هنوز هم فیلم هندی را دوست دارند. به‌نظر می‌رسد که یک جای کار می‌لنگد که پس از پنج‌سال و نیم، هنوز تلویزیون نتوانسته است در زمینه‌های فرهنگی آن‌قدر توفیق به دست آورد که "قانون"، فیلم محبوب خانواده‌ها می‌شود.

هوشنگ گلمکانی

مارکوپولو

سفر به ناشناخته‌ها



کارگردان: جولیانو مونتالدو*ه فیلمنامه:* دیوید باتلر، وینچنزو لابلا و جولیانو مونتالدو*ه مدیر فیلمبرداری:* پاسکوالینو دسانتیس*ه موسیقی متن:* انیوموریکونه، *تدوین:* نینوباراگلی*ه تهیه‌کننده:* فرانکو کریستالدی*ه بازیگران:* کن مارشال (مارکوپولو)، آن بنکرافت (مادر مارکو)، دنهولم الیوت (پدر مارکو)، تونی ووگل (عموی مارکو)، دیوید وارنر (نویسنده زندانی)، ماریو آدورف (زندانی خل)، ریکاردو کوچیولا (شوهر عمه مارکو)، و جان گیلگاد، جان هاوسمن، ماریلوتولو، برت‌لنکستر، یان‌مک‌شین، لئونارد نیموی ــ ۸ قسمت، محصول تلویزیون ایتالیا ه رنگی، تکنی‌کالر، ۳۵میلیمتری

در غیاب "پولو" ــ یک بازرگان ونیزی ــ که به سفری دور در شرق رفته، پسرش "مارکو" (۱۳۲۴ــ ۱۲۵۴) بدنیا می‌آید. زمانی که مارکو هفت‌ساله است مادرش می‌میرد و او هنوز انتظار پدر و عمو را سر می‌کند. پدر باز می‌گردد و او را با خود به ماموریتی به دربار خان‌بزرگ مغولان "قوبیلای‌قاآن" می‌برد. با طی مشکلات فراوان، فلسطین، ایران، و افغانستان را پشت سر می‌گذارند و به چین می‌رسند. مورد توجه و اعتماد خان واقع می‌شوند و مارکو با پسرخان ــ "چین‌کین" ــ دوستی‌صمیمانه‌ای برقرار می‌کند. ولی قدرت‌طلبی و رقابت‌های درباریان، او را از دربارخان دور می‌کند و به‌ماموریت دریافت خراج از رعایا می‌کشاند. در این ماموریت بازندگی مردم چین آشنا می‌شود. برای همراهی یک شاهزاده خانم چینی که عازم ایران است انتخاب می‌شود و به ونیز باز می‌گردد. و درحالیکه سفری شگفت‌انگیز (که تاثیری عمیق برزندگی او گذاشته) را پشت سرنهاده، در سال ۱۳۲۴میلادی درمی‌گذرد.

"خوب و بد آداب و رسوم، بستگی به مردمی دارد که آن‌ها را به کار می‌گیرند". در آخرین قسمت سریال "مارکوپولو" وی در برابر کشیشانی که قصد محاکمه او را دارند، برای دفاع از خود این جمله را برزبان می‌راند.

در قسمت چهارم، وقتی مارکو با "قایدو خان" روبرو می‌شود و درباره قوانین مغولی صحبت می‌کنند، مارکو در جواب قایدوخان، که از او درباره خوبی و یا بدی این قوانین می‌پرسد، جواب می‌دهد که "ظالمانه‌اند، ولی برای مردم تو خوب هستند."

سریال ۸ قسمتی "مارکوپولو" قصد دارد به بهانه سفر او، تصویری از زندگی و حکومت مغولان در چین، بعد از چنگیزخان، ارائه دهد. و قصد دارد همین آداب‌و رسوم وقوانین را بما نشان دهد.

***

سریال در زمستان ۱۲۹۸ (تاکید دقیق بر تاریخ‌ها نشان دهنده کوشش فیلمساز برای تقویت جنبه‌های استنادی سریال است) با شکست مارکوپولو و سربازانش از سربازان "جنووا"یی شروع می‌شود. مارکو زخمی می‌شود و در هیجان تبی شدید، از دیده‌های شگفت خود برای هم سلولی‌اش "آمادئو روستیکو ــ نویسنده پیزایی" سخن می‌گوید.

شگفتی نویسنده در قبال آنچه مارکو از سرزمین های دور شرق می‌گوید، در واقع انگیزه اصلی آغاز و انجام سفر مارکو است. این انگیزه، همان عاملی‌است که جولیانو "مونتالدو" سعی می‌کند در بیننده اثرش نیز بیافریند.

قسمت اول و دوم سریال، صرف توضیح این انگیزه درونی مارکو و انتقال این کشش به بیننده می‌شود. مونتالدو خوب می‌داند برای آنکه همسفران خوبی برای مارکو بیابد، باید میل آنها به این سفر را باندازهٔ خود مارکو تهییج شود. تصویری که عمهٔ مارکو برای او از مغولان و تاتارها می‌سازد ("اون‌ها وحشی، خونخوار و بیرحم‌اند و از نسل شیطان‌اند") و شرح ماجرایی که برآن دریانورد پیررفته است (جنگ با مغولان و بریدن گوش او توسط آن‌ها، به نشانه شکست) اولین جرقه‌های میل به سفر شرق را در مارکوی جوان شعله‌ور می‌سازند.

جملهٔ "یک ونیزی برای سفر بدنیا می‌آید" که پدر مارکو در نامه برای مادر او نوشته، و مرگ دوست مارکو ــ "سالواتوره" ــ انگیزه‌های آشکار و نهایی هستند برای آغاز سفر.

هرچند که فیلم این همه را به کمک کلام توضیح می‌دهد، ولی‌نحوه پرداخت و ساخت فیلم که به کمک فیلمبرداری و موسیقی زیبای "اینوموریکونه" کامل می‌شود، تصویری روشن وزیبا از زندگی ونیزیان در قرن سیزدهم می‌سازد.

تسلط فیلمساز در خلق فضای تاریخی قرن سیزدهم اروپا و آسیا، از قسمت دوم ببعد آشکار می‌شود. وقتی در تابستان ۱۲۷۱ به "سن جووانواکری" در فلسطین می‌رسیم و در آنجا با نماینده پاپ که در جنگ بـا مسلمانان فاتح شده روبرو می‌شویم، و سپس به بیت‌المقدس می‌رویم، در تمامی‌این‌لحظه‌ها، سریال در نشان‌دادن تصویری از زندگی مردم آن دوره موفق است. فاصله‌ای که بین مردم عادی و زندگی صلیبیون وجود دارد، به‌وسیلهٔ نمایش خانه "لازار" ــ مردی که توسط دم عیسی زنده شد ــ و زن و دوکودک فقیر و محرومی که در خانه اوساکن‌اند، موکد می‌شود. کشتار بیرحمانه مسلمانان توسط صلیبیون، اولین ضربه را بر تخیلات قهرمانانه مارکو وارد می‌سازد. قسمت دوم از لحظه‌های بسیار زیبا و پرمعنایی برخوردار است، مثل صحبت

ساختن فیلمی از زندگی مارکوپولو، رویایی بود که فیلمسازان سالها خواب آن را می‌دیدند، وتهیه کنندگان طرح‌های مجللی برای مجسم کردن مسافرت‌های شگفت‌آور وی ارائه می‌دادند. محقق‌کردن این طرح حتی باعث نابودی "رائول لوی" تهیه کنندهٔ نامدار شد (رائول لوی در سال ۱۹۶۵ فیلمی به‌نام "ماجراهای مارکوپولو" در فرانسه تهیه کرد که با شکست تجاری بزرگی مواجه شد).

سرانجام به کمک تلویزیون، این رویا به حقیقت پیوست. تلویزیون ایتالیا با ساختن یک مجموعهٔ دوازده ساعته، یادبود پرشکوهی به افتخار این تاجر جوان ونیزی بنانهاده است.

مسئولیت عمدهٔ تهیه این مجموعه که سی میلیون دلار خرج برداشته است، برعهدهٔ "فرانکو کریستالدی"، تهیه کنندهٔ معروف ایتالیایی است (تهیه کنندهٔ فیلمهای فرانچسکو روزی، "آمارکورد" فلینی، و غیره). کریستالدی سی‌سال در عملی کردن این آرزوی خود انتظار کشید. او قبلا" با نویسندگانی از قبیل "ایتالو کالوینو" و "ارنست همینگوی" برای نوشتن فیلمنامهٔ مارکوپولو تماس گرفته بود، ولی هیچکدام از این طرح‌ها عملی نشد. بالاخره "وینچنزو لابلا" فیلمنامه‌نویس معروف‌ایتالیایی (فیلمنامه‌نویس "عیسی ابن مریم" اثر فرانکو زفیره‌لی) مسئول نوشتن فیلمنامه می‌شود.

لابلا براساس تحقیقات تاریخی و با اضافه کردن ماجراهای دراماتیکی از قبیل ماجرای عاشقانهٔ مارکوپولو، در سال ۱۹۷۷، فیلمنامهٔ قطوری در ۱۳۰۰ صفحه آماده کرد.

کریستالدی تصمیم گرفت صحنه‌های فیلم

از جنگ و واقعیت‌های زندگی در باغ "جتسمانی" ـ جایی که مسیح بدست سربازان رومی دستگیر شد. هم‌چنین فیلم بخوبی موفق به ترسیم چگونگی حکومت صلیبیون می‌شود. این‌کار به کمک تاکید دوربین روی صلیبیون نقاب‌دار (که مرموز و ترسناک‌هستند) وشنیده‌شدن سرودهای مذهبی برهمین تصویر، هنگام مراسم انتخاب پاپ، انجام می‌گیرد.

در بهار ۱۲۷۲ به تبریز می‌رسند و با مسلمانان روبرو می‌شوند. رهبر آنان "علی‌ابن یوسف ـ یان مک‌شین " تا هنگامی که به "پولو"ها اجازه نشستن می‌دهد، خود از نشستن خودداری می‌کند و وجود کشیشی همراه که پیوسته غر می‌زند، کلیشه‌ای و قراردادی است و به‌کاری نمی‌آید.

یکبار دیگر قدرت فیلمساز در خلق فضا، با استفاده از دکور، تزیینات صحنه و کمترین تعداد شخصیت (ونه خیل بی‌شمار مردم کوچه وبازار که با مجسمه فرقی ندارند) و بکارگیری مناسب حوادث در جای خود (مسئله بیماری طاعون) در "هرمز ـ جزیره‌ای در جنوب ایران ـ پاییز ۱۲۷۲" مشخص می‌شود. این قسمت با تشییع جنازه‌ای شروع می‌شود. با چند نما از سربازانی که در خانه‌ها را میخکوب می‌کنند، و مردم وحشت‌زده، مهابت و وحشت طاعون و مرگی که به ارمغان می‌آورد، کاملا" به بیننده منتقل می‌شود.

اولین برخورد مارکو با شگفتی‌های شرق دور در ۱۲۷۵ رخ می‌دهد. مارکو که از مرگ جان سالم بدر برده، درحالیکه روی تخت خوابیده، در حالتی بین هوش و بیهوشی، "راهب لامایی" را می‌بیند که‌در حال دعا کردن، بتمامی از زمین بلند می‌شود. فیلمساز ازیک جهت با حفظ ابهام در باور این واقعه (بوسیله نمایش حالت تب و بیماری در مارکو) به‌اندازه کافی آن را قابل باور می‌سازد و از جهتی دیگر، باورنکردن کشیشان را، نسبت به آنچه مارکو تعریف می‌کند، تا اندازه‌ای توجیه می‌کند.

بهار ۱۲۷۵ اولین برخورد مارکو با مغولان پیش می‌آید. این نقطه‌ای است که سریال تاکنون بطرف آن در حرکت بوده است. از اینجا ببعد با شبکه‌ای دقیق وبدقت بازسازی شده (تا آنجا که برای تماشاگر بیگانه کاملا" پذیرفتنی و باورکردنی جلوه می‌کند) از روابط، مراسم سنتی، اخلاق، عادات و قوانین مغولان‌سروکار داریم. مراسم ازدواج (پسری که روی زمین منتظر قول ازدواج، برآستانه چادر دختر دلخواهش نشسته) اسب سواری و هنر نمایی‌های دختران برروی اسب، مهمانی‌ها، آوازخوانی‌ها، کشتی گرفتن (که با نوعی رقص وحرکات موزون همراه است) از بهترین دقایق قسمت چهارم هستند.

وقتی در تابستان ۱۲۷۵ به حضور "قوبیلای قاآن" می‌رسیم، می‌فهمیم که شنیده‌شدن صدای پا نزد خان شگون ندارد وزن او شیفته رم و کلیساهای آن است. متوجه می‌شویم که مغولانی که دنیا را برپشت زین اسب فتح کرده‌اند، اکنون در تاروپود یک زندگی اشرافی و بسیار مجلل و روابط پیچیده درباریان و سیاست بازی‌ها گرفتار شده‌اند. و می‌بینیم که خان چگونه آگاهانه، پسرش را از طریق حساسیت بخشیدن به او برای گرفتن نشانه‌هایی در زندگی مردم، برای حکومت آماده می‌کند. از این قسمت ببعد، تمامی کوشش سریال صرف نشان داده جزئیات زندگی مغولان می‌شود: بادبادک هواکردن بچه‌ها، طب بسوزنی، مراسم سنتی ازدواج، آن نمایش زیبای ابتدای قسمت ششم که بوسیله دختران و پسران اجرا می‌شود، ماهیگیری با مرغ ماهیخوار (۱۲۸۰ درچین) ریختن برنج و گندم برای ماهی‌ها توسط چینی‌های فقیری که خود چیزی برای خوردن ندارند، و بالاخره تئاتر کمدی خراج گیری که با زبان نمایش، ظلم و ستم ماموران خان را نشان مردم عادی می‌دهد. دراین قسمت‌ها اما، سریال از کلیشه‌ها خالی نیست: کشته‌شدن مار توسط پرتاب چاقوی مارکو در بیابان (برای خلق هیجانی کاذب) و یا فداکاری دوست مارکو برای نجات کودک از میان آتش، همراه با مرگ او که احساسات گرایانه و زائد است.

در آخرین قسمت، فیلم بخاطر نابودی اتحاد مغول‌ها، سوگواری می‌کند. در واقع این قدرت و تجمل‌پرستی است که جوهره اصلی زندگی مغول‌ها را به نابودی می‌کشاند. دراین قسمت صحنهٔ بسیار زیبایی این مفهوم را به رساترین شکل خود توضیح می‌دهد: درمیان محوطه وسیعی که اطراف آن را کاخ‌های مجلل احاطه کرده‌اند، خان مغول ناتوان از سوارشدن براسب‌اش است (جمله "قایدوخان" را بخاطر بیاوریم: "ما مغولان دنیا را برپشت زین اسب فتح کردیم و از پشت زین اسب هم باید برآن حکومت کنیم") و مارکوی ونیزی او را کمک می‌کند.

حرکت دوربینی که مارکو و خان را دور می‌زند و احاطه‌شدن خان را بوسیله کاخ‌ها نمادی‌از تجملات و تشریفات نشان می‌دهد، بخوبی نمایانگر تسلط‌آن چیزی است که زندگی ساده مغولان را تحت الشعاع قرار داد و اتحاد آنان را به اضمحلال کشاند.

در ۱۲۹۹، مارکودر برابر کشیشان قرار می‌گیرد واز‌آنچه دیده (و برای‌آنهاباورکردنی نیست) دفاع می‌کند. آن‌ها واقعیت را نمی‌پذیرند ولی مارکو را به خاطر خدماتش به مسیحیت می‌بخشند. با آنکه کشیشان واقعیت‌هارا منکر می‌شوند، ولی انکار آن‌ها چیزی را عوض نمی‌کند. نفت در ایران وجود دارد و ایرانیان فقیر در پرتو این ماده، سنگ‌های گران‌قیمت‌شان را به اروپائیان به بهای نازلی می‌فروشند و البته مغولان برنیمی از جهان حکومت می‌کنند.

مسافرت مارکو وسیله‌ای برای رسیدن به روشنایی و پشت سرگذاردن تاریکی و رسیدن به افق‌های جدیدی از دنیاهای ناشناخته است، وسریال "مارکوپولو" نیز در کشاندن بیننده بدنبال مارکو در سفر شگفت‌انگیزش، و نمایش این نادیده‌ها بدو، موفق است.

احمد امینی

«مارکوپولو»، چگونه‌ساخته‌شد؟

را که در چین اتفاق می‌افتد، در این کشور فیلمبرداری کند. لذا "لابلا" که در تهیه‌کنندگی نیز شرکت کرد، عازم جمهوری خلق چین شد.

بعد از گفتگو با مقامهای این کشور، دولت چین موافقت کرد که با حق کنترل فیلمنامه و دریافت ده درصد از فروش فیلم در تهیهٔ آن شریک شود. سپس مقامهای چین تمام امکانات فیلمبرداری را در تمام نقاط، از شهر ممنوع گرفته تا جلگهٔ داخلی مغولستان، دراختیار گروه تهیهٔ فیلم مارکوپولو گذاشتند.

چون تلویزیون ایتالیا نمی‌توانست به تنهایی از عهدهٔ بودجهٔ عظیم این مجموعه برآید، هنگامی که "لابلا" مشغول مذاکره با مقامهای کشور چین بود، کریستالدی برای تهیهٔ سرمایهٔ هنگفت این فیلم، راهی آمریکا شد.

در نیویورک، کریستالدی با شبکهٔ تلویزیونی "ان بی‌سی" قراردادی بست و سپس کمپانی تصفیه آب "پروکتراند گامبل" موافقت کرد که در تهیه این فیلم ده‌میلیون دلار سرمایه‌گذاری کند، به شرط آن که نقش مارکوپولو به یک بازیگر آمریکایی محول شود.

بعد از نیویورک، کریستالدی عازم توکیو شد. پس‌از این که یک شرکت تبلیغاتی ژاپنی به‌نام "دنتسو" و یک شبکهٔ تلویزیونی ژاپن بقیهٔ سرمایهٔ لازم را تقبل کرد، مارکوپولو آمادهٔ تهیه می‌شود.

کارگردانی "مارکوپولو" به عهدهٔ "جولیانو مونتالدو" واگذار می‌شد. وی پس از مصاحبه با دویست بازیگر، بالاخره "کن مارشال"، بازیگر گمنام آمریکایی را برای نقش مارکوپولو انتخاب کرد.

برت لنکستر برای نقش پاپ گریگوری دهم، و آن‌بنکرافت برای نقش مادر مارکوپولو انتخاب شدند.

سه‌سال صرف تهیه چهارهزار لباس برای فیلم، و برای ساختن "زانادو"، قصر افسانه‌ای "قوبیلای قاآن" سیصد هزار دلار خرج شد، و سرانجام پس‌از تهیه این مقدمات "مارکوپولو" جلوی دوربین رفت. فیلمبرداری در سه قاره انجام گرفت و یک‌سال طول کشید. ده‌هفته در ونیز، ده‌هفته در مراکش، و سی‌هفته در چین.

"مونتالدو" دربارهٔ "مارکوپولو" می‌گوید: "چهارسال صرف تهیهٔ این فیلم کردم، و امروزه فقط لحظات خوش آن است که در خاطره‌ام باقی مانده است." تهیه کنندگان نیز در این خوشی سهیم هستند. اکنون این مجموعه پس ازگرفتن دو جایزه "امی" (اسکار فیلمهای تلویزیونی) برای بهترین لباس و بهترین دکور، توسط پنجاه کشور مختلف جهت نمایش خریداری شده است.

کوتاه شده از: "لوپوئن" ـ ۱۲ دسامبر ۱۹۸۳
ترجمهٔ: فریدون خامنه‌پور

درباره «سربداران»

... در نخستین گام



■ شیخ خلیفه مازندرانی در سبزوار بدار آویخته می‌شود و طبق وصیت وی، پیروانش بدنبال شیخ حسن جوری روان می‌شوند. شیخ حسن جوری در قریه باشتین است، اما از دست عمال حکومت و قاضی‌القضات باشتین ــ قاضی شارح ــ می‌گریزد و به همراه "عزیز مجدی" راه نیشابور را در پیش می‌گیرد. در سر راه به ده اباحمزه می‌رسند. شیخ، دوست و شاگردش عزیز مجدی را برای راهنمایی اهالی اباحمزه بر جای می‌گذارد و می‌گذرد و پس از مرارت‌های بسیار به دروازه نیشابور می‌رسد. مردم نیشابور که برای پیشباز شیخ آمده‌اند، او را نشناخته، مضروب می‌کنند. شیخ در مسجد نیشابور بطور ناشناس اقامت می‌کند. در باشتین به دنبال گریز شیخ حسن، پانزده تن دستگیر می‌شوند که همگی خود را شیخ حسن می‌نامند. اینان به دار آویخته میشوند و همسر یکی از آنان بنام فاطمه می‌گریزد و در جستجوی شیخ روان می‌شود. بعد از مرگ سلطان ابوسعید مغول، سلطان محمد هندو وزیر ایرانی وی باشتین را فتح می‌کند و طوغای، تیمورخان حاکم مغول باشتین و قاضی شارح را فراری می‌دهد. او قصد حمله به نیشابور را دارد، در این میان ارغونشاه مغول نیز می‌خواهد نیشابور را بدست آورد. قاضی شارح پس از فرار از باشتین به نیشابور می‌رود و در منزل خواجه قشیری از طرفداران محمد هندو اقامت می‌کند. فاطمه نیز وارد نیشابور می‌شود، شایع است که وی همسر شیخ حسن جوری است و به همین دلیل خواجه قشیری بکمک قاضی شارح وی را به منزل خود می‌کشاند و حبس می‌کند.

در شهر شایعه می‌سازند که شیخ حسن با محمدهندو بیعت کرده است. شیخ برای رفع شبهه، با سخنرانی در مسجد، بیعت با محمد هندو را تکذیب می‌کند. با دسیسه قاضی شارح، خواجه قشیری خود را تسلیم ارغونشاه می‌کند و بدار آویخته می‌شود. شیخ حسن با همراهان می‌گریزد و در دهکده‌ای بطور مخفی زندگی می‌کنند و برای مبارزه آماده می‌شوند. در همین احوال برادران حمزه، علیه مغولان و محمد هندو می‌شورند و اداره باشتین را بدست می‌گیرند و خود را "سربدار" می‌خوانند.

فاطمه سرانجام شیخ حسن را می‌یابد و با وی ازدواج می‌کند. در نیشابور شایع می‌کنند که شیخ در دربار ارغونشاه است. شیخ برای بیان حقایق به نیشابور می‌رود و دستگیر میشود. قاضی شارح او را به سازش فرامیخواند اما او نمی‌پذیرد و سرانجام وی را تبعید می‌کنند.

سریال سربداران، در بنیاد، ادامه سریالهای اشک تمساح، شاه شکار و ... است، در جلوه‌ای دیگر. اشک تمساح تنها تحولی روبنایی وظاهری بود (آنهم نه کامل). شاه ــ شکار گرچه بسیار ضعیف، اما نشانه تغییر بافت درونی بوده و سربداران که بگمان من نقطه عطفی در این مسیر است.

سربداران، هرچه هست، تماشاگران بسیاری را از هر قشر و گروه پای تلویزیون نگه‌داشت. این مسئله مبین اینست که سربداران دارای ویژگیهایی است. سریال، از روی واقعه‌ای تاریخی ساخته شده‌است، امابقول محمدعلی نجفی کارگردان سریال، "سربداران ضبط تاریخ نیست، ما بدون آنکه تاریخ را تحریف کنیم. یکبار دیگر تاریخ تکرار میشود، البته اینرا بگویم که ما نخواستیم تاریخ را بازسازی کنیم بلکه راوی تاریخ هستیم آنچنانکه هضمش میکنیم."[1] بنابراین اگر بخواهیم سریال را با واقعه تاریخی‌اش مقایسه کنیم. پرت افتاده‌ایم زیرا سربداران تلویزیون، تنها نام و نشانی از آن واقعه بر خود دارد. البته این نیست که فیلم باید دقیقا"مطابق با رویداد تاریخی باشد، چرا که فیلمساز بعنوان یک آفرینشگر دوباره تاریخ عمل می‌کند، اما این هست که وقتی از واقعه‌ای تاریخی الهام گرفته‌ایم و مدعی بازسازی آن هستیم، باید درصدی از هماهنگی بین این دو (فیلم و واقعه تاریخی) وجود داشته باشد.

درهر حال ما جنبه تاریخی سریال را بکنار می‌نهیم و به خود مجموعه به‌عنوان آفرینشی مستقل از واقعه نظر می‌کنیم و از این دیدگاه آن را بررسی می‌کنیم.

در هر اثر هنری، هنرمند با استفاده از قالب مناسب و محتوای درخور آن درصدد ارتباط با مخاطب خود برمی‌آید. اثر هنری باید در جهتی حرکت کند که به بهترین و کاراترین شکل، پیام را القاء کند.

سریال سربداران به عنوان یک مجموعه تلویزیونی پیامی درخور ندارد، و یا از رساندن آن ناتوان است. صرف کنار هم گذاشتن صحنه‌های مختلف و وقایع گوناگون، مطلبی را القاء نخواهد کرد، بلکه تداوم منطقی و زمینه روشن است که در نهایت نتیجه‌ای منطقی بدست می‌دهد. سربداران فاقد آن بافت منطقی و زمینه روشن است. تشتت و بی‌نظمی و عدم تداوم منطقی در طول سریال کاملا" بچشم می‌خورد. این مطلب تا بدین حد بارز است که حتی مدت زمان نمایش را هم دربر گرفته است: علاوه بر کوتاه و بلند بودن قسمتهای مختلف، مدت نمایش آن از ۱۸ هفته اعلام شده نیز کم‌تر شد. اینها باضافه پرشهای ناگهانی، قطع و وصلهای بی‌مورد و پراکندگی زمان و مکان وقایع. بدون ارتباط منطقی و تکنیکی، از جمله عوامل آشفتگی و عدم هماهنگی در درون این مجموعه است. نتیجه، آشفتگی ذهنی تماشاگر و از دست رفتن ارتباط اجزاء مختلف سریال است. البته دست‌اندرکاران با آوردن مقدمه‌هایی شفاهی در آغاز بعضی قسمتهای سریال سعی کردند از این ضعف بکاهند که موفق نبوده است. آقای نجفی گفته‌اند که: "هدف این بوده شخصیتها بررسی شوند. هدف این بوده که شما، مثلا "کار اکتر ارغونشاه را بشناسید، هدف این بوده که شما، کار اکتر شیخ شارح را بهتر بشناسید، بنابراین صحنه‌هایی که باین اهداف کمک می‌کرده است، برجسته شده، بدون آنکه سعی شود، چفت و بست داستانی بخوبی برای تماشاچی توضیح داده شود."[2] براین اساس اگر هدف را بیان شخصیتی بگیریم، می‌بینیم از این نظر نیز سریال دارای نقص است. شخصیتهای سریال هویت روشن و پس زمینه ندارند، تنها قاضی شارح دارای هویت و ریشه است. شیخ خلیفه که بود و چرا بدار آویخته شد؟ شیخ حسن جوری که بود و با شیخ خلیفه چه ارتباطی داشت؟ چرا شیخ حسن جانشین او شد و نه کسی دیگر، وی دارای چه خصوصیتی بود که توانست جانشین شیخ خلیفه شود؟ و اصولا" اصل مطلب ــ یعنی نهضت سربداران ــ چه بود و چه اهدافی داشت؟ اگر شخصیتها کاملا" پرداخته می‌شد و هویت می‌یافت، این پرسشها و ابهامها نیز مطرح نمی‌شد.

شیخ حسن سریال سربداران دارای چه خصوصیت ویژه‌ای است که به عنوان رهبر تلقی می‌شود، مگر جز اینست که تماشاگر او را شخصیتی می‌بیند که به رغم جوان بودن، شل و وارفته که به لحن بیماران سخن می‌گوید و گاه اعمال غیرمنطقی از او سر می‌زند که هیچ توجیهی ندارد. از جمله بیاد آورید صحنه ورودش را به نیشابور و حرفهایی که زد و کتک خوردنش. نیز بیاد آورید صحنه گفتگوی شیخ و فاطمه را که منجر به ازدواج این دو می‌شود

اصولا فاطمه کیست که بدنبال شیخ روان می‌شود و در بیابان اسب می‌تازد و برای چه؟ که با شیخ ازدواج کند؟ آیا هدف این بود؟ آیا واقعا" از متن سریال این مطلب القاء می‌شود که "فاطمه مظهر مردم، مظهر وجدان آگاه و وجدان عاطفی مردم" است؟ و ازدواج فاطمه و شیخ حسن به معنی

پیوند مردم با رهبری؟ اگر چنین بود، پس چرا حذف شد؟

سربداران در اجزاء خوب است، دکور خوب دارد، صحنه خوب پرداخت شده است و گاه‌بازیها و حرکات اوج میگیرد، اما این فقط در اجزاء هست، نه در کل و بصورت مجموعه‌ای که باید منسجم باشد. البته ناگفته نماند که آخرین قسمت سریال از اوج زیادی برخوردار بود و از بهترین قسمتهای این مجموعه است.

نکتهٔ مهم دیگر این است که کارگردان با استفاده از علائق غلط تماشاگران سعی در جذب آنان کرده است. بطور مثال حضور طولانی فاطمه و اشغال حجم زیادی از سریال با صحنه‌های اسب‌سواری که یادآور فیلمهای وسترن بود، دیگر اسیر شدن فاطمه بدست راهزنان و نجات معجزه‌آسای او است که دارای توجیه منطقی نیست. این نکته بسیار ظریف است که در طول سریال، فاطمه بیشتر از شیخ حسن به عنوان حامی مردم و رهبری آنان القاء می‌شود، درحالی که می‌باید این نقش را شیخ حسن ایفا می‌کرد.

از دیگر عوامل اینچنینی سریال، شرکت عروس ارغونشاه است. این نکته روشن است که وقتی فیلمی براساس موازین اسلامی ساخته می‌شود، باید طرحی نو درانداخت و شیوه‌ای نو و مناسب برگزید.

سریال سربداران گرچه تماشاگر بسیاری را جلب کرد، اما در مجموع فاقد آن شیوه و ساخت متناسب بود. دست‌اندرکاران زحمت بسیار کشیدند و حتی بقول کارگردان، نویسنده داستان ـ آقای کیهان رهگذار ـ "با نوشتن سربداران خودش نیز دگرگون‌شده"[3] است، این بسیار ارزشمند است، ولی دلیل نمی‌شود که ضعف‌ها نادیده گرفته شود.

آقای نجفی در مورد سناریوی سربداران، دو مشخصهٔ عمده را ذکر می‌کنند: اول "نقش توده‌های عظیم مردم در بوجود آوردن انقلابی که به شکست سلاطین و خوانین منتهی‌میشود." دوم "نقش مؤثر رهبری که مشخصا توسط روحانیت تشیع انجام میگیرد"[4]، که البته هر دو مشخصه در صحنه‌های پراکنده و گسستهٔ سریال کم رنگ است. بجز در آخرین قسمت آن.

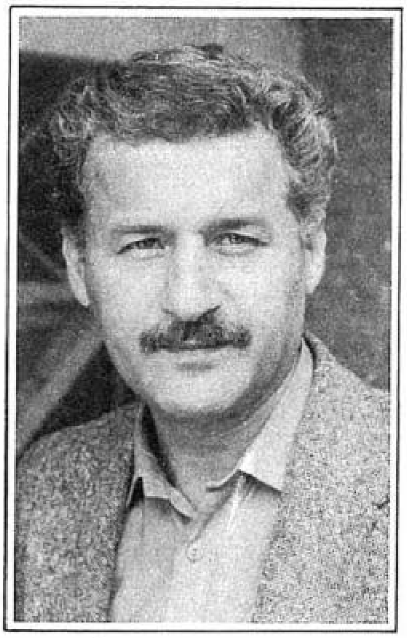
سازندگان سریال در مجموع از عوامل و منابع خوبی سود جسته بودند: ۱ ـ از نظر مالی در مضیقه نبودند. ۲ ـ از بازیگران ماهر و خوبی استفاده کردند. ۳ ـ موضوع خوبی را برگزیدند.

اما با وجود این عوامل کارساز، نتوانستند آنچنان که باید عمل کنند. با این حال، "سربداران" به عنوان گام نخست در بازسازی سینمایی مسائل و رویدادهای اسلامی، پذیرفتنی است. اما فقط به عنوان گام نخست. سربداران نشان داد که قابلیتها وجود دارد، اما باید از کار و مطالعه و سرمایه‌گذاری بیشتر در این راه، دریغ نشود.

پرویز فرخ

---

۱ و ۲ ـ *ماهنامهٔ* فیلم ـ شمارهٔ ۱۳. خرداد ۶۳.
۳ و ۴ ـ روزنامهٔ جمهوری *اسلامی*، شمارهٔ ۷۹۷، نهم *اسفند* ۶۰.



٭ گفتگو با اکبر عالمی، استاد فن سینما در دانشگاه، و سرپرست لابراتوارهای تلویزیون.

کار لابراتوار حلقهٔ‌مهم تولید فیلم

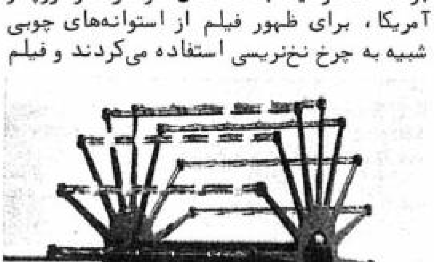
٭ اگر شما را به داخل لابراتوار راه دادند، اطمینان داشته‌باشید، که آن محل به «پشت شهرداری» و بازار مکاره بیشتر شبیه است!

اکبر عالمی، متولد ۱۳۲۴ دراهواز، فارغ‌التحصیل رشته سینما و تلویزیون از دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک است. تحصیل در این رشته را در انگلستان ادامه داده و مدتی‌در استودیوی رانک و کمپانی کداک‌کار کرده است. در سال ۵۷ سرپرست لابراتوار وزارت فرهنگ و آموزش عالی و درسال ۵۸ سرپرست اداره کل‌تولید فیلم و عکس شد. در اواخر سال ۵۹، پس از استعفا ازسمت خود مدتی به‌کار ترجمه کتابهای فنی سینمایی پرداخت و در اواخر سال ۶۰ به سرپرستی لابراتوارهای تلویزیون منصوب شد. عالمی چندین‌سال است که در دانشکده‌های سینمایی به تدریس رشته‌های تروکاژ، فیلمبرداری، عکاسی، و لابراتوار مشغول است‌و در میان دانشجویان به‌عنوان استادی خوش‌خلق و آگاه در زمینهٔ تخصصی خود، محبوبیت دارد. وی علاوه برترجمهٔ و تالیف دهها مقاله به‌صورت جزوه برای استفادهٔ دانشجویان، کتابی به‌نام "فیلم ولابراتوار" نوشته که اکنون نایاب‌است. همچنین یک کتاب مرجع نیز به‌نام "ظهور" (نوشتهٔ دکتر جاکوبسون) ترجمه کرده که توسط‌انتشارات سروش، زیرچاپ رفته است. این کتاب تاکنون هیجده‌بار در اروپا تجدید چاپ شده است. عالمی دست در کار نوشتن کتاب تکنیکی دیگری نیز هست. چهرهٔ وی را تماشاگران تلویزیون ازطریق برنامهٔ "آن روی سکه" (که عالمی نویسنده و مجری آن بود) می‌شناسند. او در دومین جشنوارهٔ فیلم‌فجر، عضو هیئت داوران بود.

باتوجه به اهمیت نقش لابراتوار در فیلمسازی، گفتگویی دربارهٔ لابراتوار فیلم با عالمی‌کرده‌ایم که می‌خوانید.

o اولین لابراتوار ظهور و چاپ فیلم در جهان، کجا و کی شروع بکار کرد؟

ـ فیلمهای اولیه تاریخ سینما خیلی کوتاه بودند و زمان نمایش آنها حتی از یک دقیقه هم کمتر بود، لذا طول فیلمها حداکثر به پانزده متر می‌رسید، بنابراین خیلی راحت می‌توانستند همانند فیلمهای عکاسی، آنها را در داخل تشت ظاهر کنند. می‌دانید که ۸۹ سال پیش، یعنی در سال ۱۸۹۵ سینما اختراع شد. در این هنگام ۶۹ سال از زمانی که اولین قدم در راه عکاسی به نتیجه رسیده بود، می‌گذشت. نخستین دستگاههای ظهور و چاپ فیلم تقریبا بطور همزمان در فرانسه، آمریکا، و انگلستان، بلافاصله بدنبال تکمیل و اختراع دوربین فیلمبرداری ساخته شدند. اما این دستگاهها خیلی ناقص بودند. در آمریکا دستیار ادیسون، یعنی دیکسون، سهم عمده‌ای در طراحی ماشین ظهور فیلم داشت. بعد از او باید از شرکت گومون و پاته در فرانسه نام برد، و سپس در انگلستان رابرت ویلیام پل، لابراتوار ظهور و چاپ فیلم را برای اولین استودیوی انگلستان طراحی و تاسیس کرد، که مالک آن نیز خودش بود. اما نزدیک به ده سال در سرتاسر اروپا و آمریکا، برای ظهور فیلم از استوانه‌های چوبی شبیه به چرخ نخ‌ریسی استفاده می‌کردند و فیلم



را دور آن می‌پیچیدند. همچنین برای چاپ فیلمها از دوربین فیلمبرداری استفاده می‌کردند، که همین وسیله به دستگاه نمایش فیلم نیز قابل تبدیل بود. اولین ماشین ظهور فیلم به مفهوم ◀

امروزی، توسط یک فرانسوی به نام لئون گومون در سال ۱۹۱۲ ساخته شد، که قبلا به نام او اشاره کردم، بهر حال این دستگاه به راچستر نیویورک حمل شد و آمریکائیها برای تکمیل آن فعالیت کردند. امروزه پس از گذشت ۷۲ سال از آن تاریخ، تمام دستگاههای لابراتـوار کامپیوتری شده‌اند، با این وجود هنوز هم کسانی هستند که تصور می‌کنند لابراتوار، فیلمها را در داخل تشت ظاهر می‌کند و اصولا از نقش لابراتوار اطلاع ندارند.

○ اولین لابراتوارهای فیلم که در ایران تاسیس شدند، چه نام داشتند؟

ــ اولین لابراتواری که در بخش خصوصی در ایران تاسیس شد، استودیو رودکی بود که توسط مرحوم اسمعیل کوشان در سال ۱۳۲۲، یعنی چهل سال پیش در خیابان تخت‌جمشید تهران تاسیس شد، و چند سال بعد در یک آتش‌سوزی از بین رفت. بعدا دکتر کوشان لابراتوار دیگری در جاده کرج، برای استودیوی پارس فیلم در سال ۱۳۴۳ تاسیس کرد، که هنوز هـم ایـن لابراتوار با امکانات چاپ و ظهور فیلمهای رنگی و سیاه‌وسفید، اعم از ۱۶ و ۳۵ وجود دارد اما بی‌استفاده مانده است. در بخش خصوصی، اولین لابراتوار رنگی در ایران به سال ۱۳۴۲ توسط مهندس محسن بدیع طراحی شد که توسط تکنیسین‌های ایرانی نصب و مورد بهره‌برداری قرار گرفت. او برای رشد و تکامل صنعت و هنر لابراتوار فیلم، کوشش‌های ارزنده‌ای داشته و دارد، و هنوز هم در سن هفتاد و هشت سالگی، روزانه هشت تا ده ساعت کار می‌کند. همین امر سبب می‌شود تا این لابراتوار به عنوان ممتازترین لابراتوار فیلم رنگی در این شناخته شود. در اینجا باید اضافه کنم که این مرد خستگی‌ناپذیر مشغول ساختن دو دستگاه ظهور رنگی نوع کششی است. لابراتوارهای کوچکتری در زمینه فیلمهای سیاه‌وسفید فعالیت داشتند که مهمترین آنها به ترتیب عبارتند از: ایران فیلم، مهرگان فیلم، مهتاب‌فیلم، شهاب، و میثاقیه، که فعلا فعالیت چندانی ندارند و یا بکلی تعطیل شدند، یا از غافله عقب ماندند. لابراتوارهای سیاه‌وسفید دیگری موسوم به فیلمکار و دماوند نیز در تهران فعالیت دارند.

در سال ۱۳۴۵ لابراتوار فیلمساز در پیچ شمیران، ابتدای خیابان تنکابن شروع‌بکار کرد. این لابراتوار از بدو تاسیس قادر بود با استفاده از فقط یک دستگاه ظهور، نگاتیوها و پزتیوهای رنگی را دو روز در میان، به نوبت ظاهر کند. بعدها که از نظر مالی این لابراتوار رونق پیدا کرد، محل آن به همراه وسائل و تجهیزات توسعه یافت.

و اما در بخش دولتی، اولین لابراتواری که در ایران تاسیس شد، یک لابراتوار کوچک سیاه‌وسفید متعلق به ستاد مشترک ارتش بود که در سال ۱۳۲۲ در مجاورت وزارت جنگ تاسیس شد. در سال ۱۳۳۲ لابراتوار فیلم اداره کل هنرهای زیبای کشور، در ضلع شمالی میدان بهارستان شروع بکار کرد که در نوع خود یک لابراتوار مجهز بشمار می‌رفت و لابراتوار رنگی آن در سال ۱۳۳۹ مورد بهره‌برداری قـرار گرفت. در ابتدا متخصصین آمریکائی تا مدتی کوتاه در آنجا فعالیت داشتند، سپس دو نفر فرانسوی به نام‌های "آلبرت نویمن" و "پیر وانیه" به مدت هفت سال به متخصصان ایرانی آموزش دادند، و یکی از علتهای ورود واژه‌های فرانسوی به فرهنگ اصطلاحات سینمائی فارسی، همین موضوع و کثرت سینماگرانی بود که در فرانسه تحصیل کرده بودند. از سال ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۶ دو نفر آمریکائی به‌نام‌های "راس‌وایلی" و "برتون اسمیت" به عنوان مشاوران فنی در همین لابراتوار کار می‌کردند که اضافه بر مطالب فرانسویان، موضوع جدیدی برای آموزش به متخصصان این لابراتوار نداشتند و مجبور به ترک ایران شدند. این لابراتوار که زمانی جزو بهترین و مجهزترین لابراتوارهای دولتی، و بهترین لابراتوارهای منطقه بشمار می‌رفت، امروزه به دلیل اشکالات ساختمانی و پوسیدگی اسکلت، احتیاج به بازنگری دارد، تا به امید خدا برای ساختمان جدید آن، طرح جامع و کاملی به اجراء درآید.

در سال ۱۳۴۵ لابراتوار سیاه‌وسفید سازمان تلویزیون ملی ایران آغاز بکار کرد و در سال ۱۳۵۱ لابراتوار رنگی آن مورد بهره‌برداری قرار گرفت، که علاوه بر ظهور فیلمهای ریورسال رنگی خبری، قادر است فیلمهای ۱۶ و ۳۵ میلیمتری اعم از رنگی و سیاه‌وسفید را تکثیر کند. اما فراموش نمی‌کنیم که‌اساس لابراتوارهای تلویزیونی، بر مبنای فیلمهای شانزده میلیمتری پایه‌ریزی شده‌اند.

○ کیفیـت رنگ و تصـویر در ارزیـابی لابراتوارهای فیلم، قبل و بعد از انقلاب در چه سطحی قرار گرفته‌اند؟

ــ با وجود کمبود شدید قطعات یدکی، فیلم خام و مشکلات تهیهٔ آن، و ناخالصی اغلب داروهای شیمیائی، باید با خوشحالی گفت که تمام لابراتوارهای فیلمسازی از کیفیت فوق‌العاده خوبی برخوردارند، که از نظر استانداردهای بین‌المللی کاملا تائید می‌شوند. این موفقیت فقط مدیون دانش و تجربهٔ متخصصـان و فیلمبرداران کشور ما نیست. در این میان باید از برخی فیلمبرداران بی‌انصاف نیز گله کنم، تا تمام موفقیت یک فیلم یا تصویر را متعلق به خودشان ندانند. در یکی از فستیوالها، یک فیلمبردار خوب ایرانی برای توجیه رنگ بد در یکی از صحنه‌ها که ناشی از فراموش کردن فیلتر بود، گناه را به گردن لابراتوار انداخت، که کارشناسان متوجه شیطنت او شدند.

○ به طور کلی، اکنون در رابطه با کار لابراتوار فیلـم چه مشـکلاتی احساس می‌کنید؟

ــ کارگردانان و فیلمبرداران با توجه به طبیعت کاری که لابراتوار انجام می‌دهد، باید از رفت و آمد به قسمت‌ها جدا پرهیز کنند. نکته دیگر این‌که اغلب کارگردانان و تهیه‌کنندگان در مراحل مونتاژ و دوبلاژ، موسیقی و غیره، برنامه زمان‌بندی‌شده دارند، ولی وقتی به مرحلهٔ لابراتوار می‌رسند، خیال می‌کنند که حالا دیگر پایان کار است و توقع دارند ظرف مدت چند روز تمام مراحل پرپیچ‌وخم چهارده‌گانه لابراتوار به پایان برسد. بطور خلاصه، عجله کردن در مرحله لابراتوار هیچ وقت نتیجه مطلوبی ببار نمی‌آورد. اگر خواستید یک لابراتوار را امتحان کنید، به دو موضوع توجه کنید: اگر شما را به داخل لابراتوار راه دادند، اطمینان داشته باشید که این محل به "پشت شهرداری" و بازار مکاره بیشتـر شباهت دارد تا بـه لابراتوار و آزمایشگاه. دوم اینکه از طریق بازبینی "اینتر مدیت"ها، یا نگاتیوهای بدلی، می‌توانید دقیقا میزان تمیزی و یا وجود گرد و خاک را به همراه قدرت عمل واحد سانسیتومتری و شیمی ارزیابی کنید. خلاصه اگر تروکاژهای یک لابراتوار از شفافیت و رنگ خوبی برخوردار بود، آن لابراتوار جای قابل اعتمادی بشمار می‌آید.

○ در کار تولید و ساختن فیلم، چـه موقعیت و ارزشی برای مرحلهٔ لابراتوار قائل هستید؟

ــ وجود هزار و یک مسئله در هریک از لحظات تکمیلی، و مراحل مختلفی که در قسمتهـای چهارده‌گانه لابراتوار وجود دارد، اتفاقات بیشماری که هر لحظه ممکن است روی دهد، باعث می‌شوند تا لابراتوار را به عنوان یکی از با ارزش‌ترین و شاید مهمترین مراحل تولید به حساب بیاوریم. از آنجائیکه کار تهیه و تولید فیلم یک کار دسته‌جمعی است، سهم لابراتوار از بقیه قسمتها نه کمتر است و نه بیشتر. تفاوت کار لابراتوار با بقیه قسمتهای فیلمسازی در اینست که تمام افراد در مجموعهٔ خدمات لابراتواری، باید از قدرت پیش‌بینی برخوردار باشند. علاوه بر آن، دقت، سرعت، کیفیت، و انضباط، عوامل مهمی هستند که تمام لابراتوارهای بزرگ در دنیا به‌آن می‌بالند. در لابراتوارها هیچکس نباید به خودش حق بدهد که گناه کاری را به گردن دیگری بیندازد. همه باید خود را در قالب یک مجموعه احساس کنند، تا یک لابراتوار نمونه شکل بگیرد. فرد فرد کارکنان باید با علاقه عمیقی از فیلمهای نگاتیو مراقبت کنند، تا روز بروز اعتبار محیط کار آنان افزایش یابد. اگر یک تاجر بسیار معتبر، یک سفته یا چک برگشتی داشته باشد، ناگهان اعتبار او ساقط می‌شود، همین وضعیت برای لابراتوارهای فیلم وجود دارد. اگر یک‌بار، فقط یک‌بار، یک نگاتیو در لابراتوار آسیب ببیند، تمام اعتبار آن بر باد می‌رود. در کشورهای دیگر فیلمها را قبل از تحویل به لابراتوار، بیمه می‌کنند تا اگر به هنگام ظهور اتفاق غیرمنتظره‌ای افتاد، خسارت آن را از بیمه بگیرند، و نرخ بیمه هم برای این منظور خیلی زیاد است. در پایان باید اضافه کنم که لابراتوارهای فیلم به دلیل شرایط نامساعدی از قبیل آلودگی صـوتی و شیمیائی، و وجود تاریکخانه‌های متعدد و تغییر محیط نوری، محیط مناسبی برای آدم‌هـای راحت‌طلب نیست، و تمام کسانی که در کار لابراتوار دوام می‌آورند، روحیه ازخودگذشتگی و فداکاری دارند. برای استعدادهای جوان در این رشته، آرزوی توفیق دارم.

*** اگر یکبار، فقط یکبار، نگاتیو در لابراتـوار آسیب ببیند، تمام اعتبارچند ساله‌آن برباد می‌رود.**

سینمای ۸۰

برادوی دنی‌رز Broadway Danny Rose

کارگردان: وودی آلن ◦ بازیگران: وودی آلن، میافارو.

"دنی رز"، دلالی احساساتی در کار تئاتر نیویورک است. او که خود آدم بازنده‌ایست، بیچاره‌های دیگر را مانند خاخامی که اسکیت بازی می‌کند، کوری که سنتور می‌نوازد، و یک طوطی را که می‌خواند، بفروش می‌رساند. این چاپلینی‌ترین فیلم وودی آلن است که بزرگداشت او از کمدینهای گمنام به‌حساب می‌آید.



▲ ماهی پرجنب‌وجوش

صورت زخمی ▼



ماهی پر جنب و جوش Rumble Fish

◦ کارگردان: فرانسیس فورد کاپولا ◦ بازیگران: مت دیلون، میکی رورکر، دنیس هاپر ◦ محصول ۱۹۸۳ آمریکا.

این فیلم همچنان بر مسائل نوجوانان دور می‌زند و ماجرای دو برادر شرور است که در شهر با گروههای دیگر درگیری دارند. برادر کوچک توسط رهبر یک گروه شکست‌خورده، با چاقو به قتل می‌رسد و در این میان غریبه‌ای با گلوله‌ای که متعلق به یک پلیس است، کشته می‌شود. پدر الکلی آنها (دنیس هاپر) با تمام این مسائل برخوردی عادی دارد. برادر بزرگتر سرانجام در حالی که موتورسیکلتی دزدیده تا یک ماهی را که از فروشگاه حیوانات خریده به رودخانه بیندازد، با گلوله‌ای از پا درمی‌آید. این فیلم کمتر به کارهای هالیوودی و بیشتر به سینمای ژان‌کوکتو و بونوئل نزدیک است.

صورت‌زخمی Scarface

◦ کارگردان: برایان‌دوپالما ◦ فیلمنامه: آلیور استون ◦ بازیگران: آل پاچینو، استیون بائر ◦ محصول ۱۹۸۴ آمریکا.

"صورت زخمی" را "هاوارد هاکز" در سال ۱۹۳۲ بر اساس داستانی از "بن هکت" ساخته بود و مهاجران ایتالیائی را نشان می‌داد که در آمریکا در کار مشروبات الکلی فعالیت می‌کردند. "دوپالما" ضمن بزرگداشت هاکز و هکت، در برداشت جدیدی از "صورت‌زخمی" مهاجران کوبایی را نشان می‌دهد که به فلوریدا می‌آیند و در معاملات کوکائین درگیر می‌شوند. فیلم ضمن بیان یک مسئله اجتماعی روز، مشخصات یک کار گانگستری کلاسیک را نیز دارد.

تارزان، یك شخصیت استعاری

گری‌استوک: حماسهٔ تارزان، سردارمیمونها

Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes

کارگردان: هیوهادسون ◦ فیلمنامه: رابرت تون و مایکل آستین ◦ بازیگران: کریستوفر لامبرت، رالف ریچاردسون ◦ محصول ۱۹۸۴ آمریکا

در یکی از سواحل آفریقا، میمونها کودک شیرخواری را از یک کشتی غرق شده می‌ربایند و او را مانند خودشان تربیت می‌کنند. سالها بعد، گروهی که برای یافتن او به جنگل اعزام می‌شوند بوسیلهٔ کوتوله‌های جنگل قتل عام می‌شوند ولی کودک که حالا بزرگ شده موفق می‌شود یک مرد بلژیکی را از مهلکه نجات دهد. مرد بلژیکی با نشانه‌هایی که از پدر و مادر او دارد هویتش را تشخیص می‌دهد، او را با خود به انگلستان می‌برد و دنیای انسانی را به او می‌شناساند.

هیوهادسون که فیلم "ارابهٔ آتش" او در سال ۱۹۸۱ جایزهٔ اسکار بهترین فیلم را گرفت، در این فیلم که هیچ شباهتی بـه فیلمهای تارزان ندارد، از طریق شخصیت دوگانهٔ پسر، خوی وحشی و حیوانی را در مقابل فرهنگ جامعهٔ بشری قرار می‌دهد.

«جیانی آملیو» و مسئلهٔ نسل جدید

تروریسم در سینمای ایتالیا

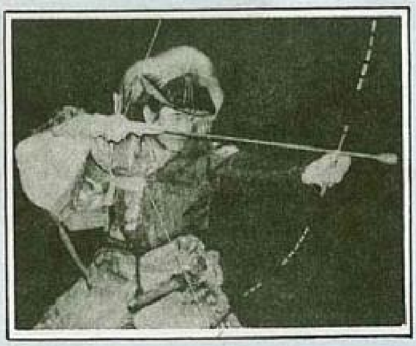
"جیانی آملیو" کارگردان فیلم "به قلب بدم" معتقد است که تروریسم مسئله‌ای است که باید آن را درک کرد و به علتهای بوجود آمدن آن پی برد و آنگاه جهت ریشه‌کن کردنش همت گماشت.

هنگامی که فیلم او برای نخستین بار در سال ۱۹۸۲ بعد از دو سال توقیف در ونیز نمایش داده شد، تماشاگران از دیدن این‌فیلم، مخصوصا فصل پایانی آن، تکان خوردند. این فصل بدینگونه است که امیلیوی ۱۵ ساله از پشت یک پنجره شکسته نگاه می‌کند که چطور پدرش به داخل ماشین پلیس افکنده می‌شود. به همراه پدر امیلیو، دختری است که پدرش تروریست معروفی بوده‌است. همکاری بین دختر که ادامه‌دهنده راه پدرش‌است، با پدر امیلیو، غیرقابل انکار است، اما جرائم آن دو ثابت نشده است. نکته مهم قضیه این است که آنها توسط امیلیو لو رفته و به پلیس معرفی شده‌اند. در این مورد کارگردان فیلم می‌گوید: "قصد شوک وارد کردن بر تماشاگران را نداشتم، برایم غیرممکن بود تا فیلمی بسازم که در آن با تروریستها همدردی و همدلی کنم. فیلم من مخالفتی شدید با چیره شدن تروریسم است."

نکته مهم دیگر فیلم این است که فیلم تاکیدی بر امیلیو دارد. او پسری است خوش رفتار، باهوش، محافظه‌کار و بطرز عجیبی کامل. و با اینهمه جیانی کارگردان فیلم مطمئن نیست که عکس‌العمل نسل جدید را در مورد فیلم پیشگوئی کند. جیانی می‌گوید: "می‌دانم که نسل جدید از نظر نحوه تفکر با نسل من متفاوت است." قابل توجه است که کارگردان فیلم چهل و دو ساله است. او ادامه می‌دهد که: "نسل من، درست یا غلط بر علیه مقررات موجود در آن زمان جنگید. نسل جدید، از مردم هراس دارد، ولی با اینهمه شکی نیست که پس از ده سال هرج و مرج، اینک آنها قانون را می‌خواهند، آنها نظم را می‌خواهند، چه بسا شخصیت امیلیو، قهرمان فیلم من، تجسم ترس من از آینده باشد. آنچه من می‌خواهم بگویم این است که هوشیار باشید، نسل امیلیوها ممکن است واقعیت یابد."

از کارگردان فیلم در مورد بحث‌هایی که نمایش فیلم برانگیخته است، و اطلاعات او در این زمینه، پرسیده شد. او در جواب گفت: "جوانها مایل نبودند از طریق شخصیتی چون امیلیو تعیین هویت شوند. آنها او را درک می‌کردند، ولی مایل نبودند که چیزی شبیه او باشند. در عوض تماشاگران مسن‌تر بشدت با امیلیو توافق داشتند. یعنی نسلی که خود شاهد درگیری‌های تروریستی سالهای ۶۰ و ۷۰ بوده است."

بزرگداشت توشیرو میفونه



جامعه ژاپنی‌های مقیم آمریکا در بزرگداشت توشیرو میفونه بازیگر معروف وطن خود برنامه‌ای از نمایش فیلمهای او در نیویورک ترتیب داده بودند. در آمریکا از میفونه بیشتر به عنوان جان وین ژاپن یاد می‌شود.

در شب افتتاحیه، چهره‌های سرشناسی چون فرانسیس فورد کاپولا و رابرت دونیرو برای ستایش این مشهورترین بازیگر آسیا شرکت داشتند، ولی آنچه همه را غافلگیر کرد، حضور توشیرو میفونه در لباس شکار قرن نهم ژاپن، با یک تیر و کمان بود! میفونه که در طول ۳۸ سال در ۱۲۶ فیلم ظاهر شده، اخیرا بیشتر در فیلمهای تلویزیونی دیده می‌شود. او در این برنامه اعلام کرد که معتقد است صنعت سینما رو به شکست است.

پرفروش‌ترین و پرخرج‌ترین فیلمهای تاریخ سینما، با ارقامی دیگر

بدون در نظر گرفتن تغییر ارزش پول در دورانهای مختلف، نمی‌توان مقایسه درستی را بین هزینه و درآمد فیلمهای جدید و قدیمی انجام داد. اگر همهٔ این مبالغ را به ارزش روز درآوریم متوجه می‌شویم که هنوز برباد رفته پرفروش‌ترین و کلئوپاترا پرخرج‌ترین فیلمهای تاریخ سینما به حساب می‌آیند.

جدول زیر با تبدیل مبالغ هزینه و درآمد فیلمها به ارزش دلار ۱۹۸۰ این مقایسه را نشان میدهد (ارقام به میلیون دلار)

	هزینه تولید		فروش	
پرفروش‌ترین فیلمها	در زمان ساخت	به دلار ۱۹۸۰	در زمان ساخت	به دلار ۱۹۸۰
۱ ـ جنگ ستاره‌ها (۱۹۷۷)	۱۳/۱	۱۶/۴۰	۱۷۵/۷	۲۲۰
۲ ـ آرواره‌ها (۱۹۷۵)	۱۲	۱۶/۷	۱۳۳/۴	۱۸۶/۱
۳ ـ امپراتوری دوباره می‌تازد (۱۹۸۰)	۲۲	۲۲	۱۲۰	۱۲۰
۴ ـ گریس (۱۹۷۸)	۶/۲	۷/۲	۹۶/۳	۱۱۲/۴
۵ ـ جن‌گیر (۱۹۷۳)	۱۰	۱۶/۸	۸۸/۵	۱۴۸/۴
۶ ـ پدرخوانده (۱۹۷۲)	۶/۲	۱۱	۸۶/۳	۱۵۳/۱
۷ ـ برخورد نزدیک از نوع سوم (۱۹۷۷)	۲۱	۲۶/۳	۸۲/۷*	۱۰۳/۵
۸ ـ سوپرمن (۱۹۷۸)	۳۵	۴۰/۸	۸۲/۵	۹۶/۳
۹ ـ آوای موسیقی (۱۹۶۵)	۸/۲	۱۹/۶	۷۹/۷	۱۹۰/۴
۱۰ ـ نیش (۱۹۷۳)	۴/۳	۷/۲	۷۹	۱۳۲/۴
۱۱ ـ بربادرفته (۱۹۳۹)	۴/۹	۳۰	۷۶/۷	۲۸۳/۵
۱۲ ـ تب شنبه‌شب (۱۹۷۷)	۳/۷	۴/۶	۷۴/۱	۹۲/۸
پرخرج‌ترین فیلمها				
۱ ـ کلئوپاترا (۱۹۶۳)	۴۴	۱۱۰/۶	۲۶	۶۴/۴
۲ ـ سفر ستاره‌ای (۱۹۷۹)	۴۲	۴۵/۸	۵۶	۶۱
۳ ـ دروازهٔ بهشت (۱۹۸۰)	۳۶/۵	۳۶/۵	۰/۰۴*	۰/۰۴
۴ ـ تایتانیک را بناکن (۱۹۸۰)	۳۶	۲۶	۶/۸	۶/۸
۵ ـ سوپرمن (۱۹۷۸)	۳۵	۴۰/۸	۸۲/۵	۹۶/۳
۶ ـ و اینک آخر زمان (۱۹۷۹)	۳۱	۳۳/۸	۳۰	۳۲/۷
۷ ـ ماه‌شکن (۱۹۷۹)	۳۰	۳۲/۷	۳۳/۹	۳۷
۸ ـ برادران بلوز (۱۹۸۰)	۳۰	۳۰	۳۱/۳	۳۱/۳
۹ ـ ۱۹۴۱ (۱۹۷۹)	۲۷	۲۹/۴	۲۳/۴	۲۵/۵
۱۰ ـ واترلو (۱۹۷۱)	۲۵	۴۶/۲	۱/۴	۲/۶
۱۱ ـ تورا، تورا، تورا (۱۹۷۰)	۲۵	۴۸/۵	۱۴/۵	۲۸/۱
۱۲ ـ فلاش گوردون (۱۹۸۰)	۲۵	۲۵	۹/۵*	۹/۵

* این رقمها هنوز کامل نشده‌اند

آندری تارکوفسکی در ایتالیا

"غم غربت"-*Nostalgia*- اولین فیلمی است که یک کارگردان روسی برای تلویزیون اروپا می‌سازد. فیلمنامه را تونینو گوئرا (که با فلینی فیلمنامهٔ "و کشتی براهش ادامه میدهد" را نوشت) تنظیم کرده است. نقش‌های اصلی فیلم را یک آرشیتکت روسی، یک سوئدی که استاد ریاضی دانشگاه توسان آریزوناست، و یک ایتالیایی که راهنمای آندری تارکوفسکی هم بوده است، به عهده دارند. اینُ فیلم که با مشارکت تلویزیون ایتالیا، کمپانی گامونت و سووین فیلم مسکو ساخته شده، به تمامی در ایتالیا گرفته شده و ۵۰۰ هزار پاند هزینهٔ آن است. تارکوفسکی گفته است که "غم غربت" دربارهٔ عدم امکان زندگی مشترک آدمهائیست که از هم بیگانه‌اند و شناخت کاملی نسبت به یکدیگر ندارند. نقش زن فیلم را دمیزیانا جیوردانو بعهده دارد.

نزاع

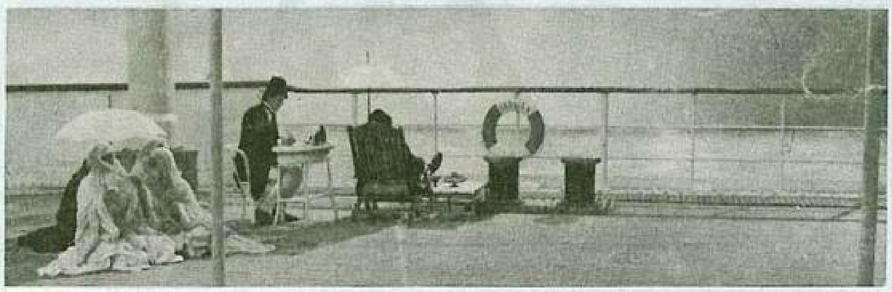
Querelle

کارگردان: رینورنر فاسبیندر-
بازیگران: فرانکونرو، ژان مورو، برد دیویس
محصول آلمان، ۱۹۸۲

آخرین فیلم فاسبیندر، بازسازی کاملی است از بندربرست. بازگوئی زندگی ملاحان، بیان نیازهای مردم، قتل و خیانت... شخصیتها بازتابی از هم هستند، ولی هویت خود را پنهان می‌کنند.

دربارهٔ آخرین فیلم «فدریکو فلینی»

«علاقه‌ای به‌سینمای فاجعه و فیلمهای افسانهٔ علمی ندارم»



فدریکوفلینی بعد از فیلم "شهر زنان" و سه سال سکوت تصمیم گرفت فیلمبرداری "و کشتی براهش ادامه می‌دهد" را در چینه‌چیتا آغاز کند، ولی این مرکز بزرگ سینمائی که در نزدیکی رم واقع است، روزهای بسیار پر رونقی را سپری می‌کرد: فرانکو زفیره‌لی فیلم "لاتراویاتا"، سرجیولئونه "تاریخ آمریکا"، ژان‌ژاک بینه "ماه در جوبیار" و مارکوفرری "داستان پیا" را فیلمبرداری می‌کردند.

سرانجام بعد از تاخیرهای بسیار، در نوامبر ۱۹۸۲ کار فیلمبرداری آغاز شد.

ماجرای فیلم در یک کشتی اقیانوس‌پیما رخ می‌دهد که صحنه‌های داخلی آن در چینه‌ـ چیتا ساخته شده و بندر ناپل نیز به شکل سالهای اولیهٔ قرن نوزدهم در تیبرتینا بازسازی شده است. فیلم را شبکه تلویزیونی ایتالیا و سه کمپانی دیگر با بودجه‌ای معادل ۸ میلیون دلار ساختند. فلینی ۱۲۶ بازیگر تئاتر انگلیسی و ایتالیائی را گردآورد و نقش اول وراوی فیلم را که یک خبرنگار بود به "فردی جونز" سپرد. فلینی درباره بازیگرها چنین گفته است: "بازیگران بایستی در نقش روزنامه‌نگاران، خوانندگان اپرا و سیاستمدارانی ظاهر می‌شدند که سالها پیش مرده بودند و انتخاب چهره‌های شناخته شده برای بیان شخصیتهای آنها به نظرم تصنعی می‌آمد. بنابراین برای این فیلم ستاره لازم نداشتم."

ساختن این فیلم سرآغازی بود در همکاری بیشتر فلینی با تلویزیون ایتالیا، و عجیب آنکه فیلمی که وسایل ارتباط جمعی را به‌باد انتقاد می‌گرفت، بوسیله تلویزیون سرمایه ـ گذاری و حمایت می‌شد.

این فیلم براساس فیلمنامه‌ایکه سه سال پیش از آن فلینی بهمراه تونینو گوئرا نوشته بود، ساخته شد و پپینو روتونو بصورت رنگی آنرا فیلمبرداری کرد که بعدا" به سیاه و سفید تبدیل شد. در این مورد فلینی گفته است: "در روزهای اولیهٔ عکاسی و همچنین سینما، فیلمبرداری سیاه و سفید خیلی صمیمانه بود و برای این فیلم هم به اعتقاد من طبیعی‌ترین و باشکوه‌ترین طریقه، همان فیلمبرداری سیاه و سفید بود."

داستان فیلم از این قرار است: در تابستان سال ۱۹۱۴، در شب شروع جنگ اول جهانی، کشتی بیانکامانو از ساحل ناپل سفرش را آغاز می‌کند. گروهی از خوانندگان اپرا، کارگردانها، اشراف، بازرگانان، سیاستمداران و روزنامه‌نگاران برای مراسم سوگواری ادمئا تتنا که یک خواننده سوپرانو بوده، سوار کشتی می‌شوند. آنها قصد دارند خاکستر او را نزدیک جزیرهٔ کلئو، محل تولدش، پراکنده کنند. شخصیتها بوسیلهٔ اورالندو ـ که یک خبرنگار است ـ معرفی می‌شوند. فلینی معتقد است که فیلم او شیوه‌های ارتباطی را نیز بیان می‌کند، گروهی خبرنگار پرحرف که شکاک و بدبین هم هستند، دور هم جمع شده‌اند. برای مسافران این کشتی امکان‌هیچگونه ارتباط شخصی با واقعیتها وجود ندارد، ولی با این حال واقعیت به صورت شورش و هرج و مرج، خود را می‌نمایاند و یک پسربچه ۱۶ ساله و خبرنگار دائم الخمر تنها کسانی هستند که این سفر را به صورت یک افسانه تصور می‌کنند. خبرنگار که راوی نیز هست، گاهی تسلط بر آگاهیهای خود را از کف می‌دهد و داستان را از دید خود و بشکلی که دوست دارد، روایت می‌کند.

دنیای وهم‌آلود این خبرنگار با هجوم یک گروه ۳۰ نفری از صربستانیهایی که پس از کشتن استرالیائیها در "سارائوو" به کشتی آنها پناه آورده‌اند، درهم می‌ریزد. با یورش این افراد، میهمانی آزاردهنده و عجیبی برپا می‌شود. پناهندگان به همراه مسافران تا سحر آواز می‌خوانند و می‌رقصند، تا لحظه‌ایکه متوجه می‌شوند تیرگی عظیمی که در مقابل دارند، در واقع یک کشتی جنگی است که پیام می‌فرستد و تحویل پناهندگان را می‌خواهد. به کشتی بیانکامانو اجازه داده می‌شود که در کنارهٔ جزیرهٔ کلئو حرکت کند و مسافران مراسم سوگواری خود را بجا بیاورند. یک صربستانی به کشتی جنگی تیراندازی می‌کند و کشتی جنگی با شلیک یک توپ پاسخ می‌دهد. زمانیکه بیانکامانو در زیر تودهٔ دود سیاه عظیمی در حال غرق شدن است، خوانندگان اپرا شروع به خواندن می‌کنند و لحظه‌ای که دود از میان رفته است، تنها بازماندگان کشتی، پسرک و مرد روزنامه‌نگار هستند.

فلینی گفته است "این فیلم بازتاب مسائل روز است و احساس نگرانی و دلهره‌ای را بیان می‌کند که از درک واقعیتهائی که ما را احاطه کرده‌اند، ناشی می‌شود و همین نگرانیها به دیواری بین مردم و واقعیتها بدل می‌شود. محور فیلم پیوستگی وضعیت مردم با واقعیتهاست و همین آمیختگی اغلب مایه امیدی می‌شود که شاید مسئله‌ای فاجعه‌انگیز بتواند عکس‌العمل مردم را برانگیزد و آنان را تهییج کند. با این حال این فیلم از نوع فیلمهای سینمای فاجعه نیست و من هرگز علاقه‌ای به نوع جدید سینمای فاجعه همراه با صحنه‌های علمی تخیلی ندارم. متاسفانه امروزه سینما هیچ راه ارتباطی به شیوه‌های گذشته ندارد و اکنون دوران راکت‌های فضائی، جنگهای ستاره‌ای، کارگردانهای الکترونیکی و سینمای فاجعه است که من گناه آنرا متوجه تلویزیون می‌بینم. به نظر من تلویزیون تکه‌ای از مبلمان منزل بیشتر نیست ولی این تماشاگر است که ارزش پیدا می‌کند. بهرحال می‌توان با شیوه‌های تصویری مخصوص، به گونه‌ای غیر سینمایی به تماشاگر تلویزیون نزدیک‌تر شد. من به این ابزار تکنیکی اعتقادی ندارم. یک رنگ کار صحنه را، در چینه‌چیتا گاهی خیلی شاعرانه می‌بینم و اثر یک قلم‌مو گاهی قادر است لحظه‌های حیرت‌آوری را خلق کند و با همین وسائل ساده است که افسانه‌ها جان می‌گیرند و بهمین دلائل من حاضر نیستم روش‌های قبلی را رها کنم. اگر از دستم برمی‌آمد، حتی از دوربین فیلمبرداری هم استفاده نمی‌کردم!"

ازسایت‌اندساند، بهار۸۳

شگفتی‌های سینمای هند

۲

ستاره‌ها، حاکمان سینمای هند



نوشته: الیوت استاین

ترجمه: فرزاد سهیلی

کوتاه شده از مجله فیلم کامنت

شماره می — جون ۱۹۸۰

بزرگترین مستندساز هند

من فیلم "روغن کرچک" را هم دیدم و مجذوب آن شدم. فیلم ساخته "سینگ سوختف" بزرگترین مستندساز هندی است‌که سال گذشته‌در سن ۴۶ سالگی درگذشت. اوپسر یک دهقان سیک بود، اما در بزرگسالی یک سیک "مونا" (بدون ریش) شد. سوختف آدم خودآموخته‌ای بود. اولین‌تجربه‌اوبه‌گفته خودش همکاری در ساخت فیلم "دلال محبت نام" است که "پل‌زیلز" کارگردان آلمانی مقیم هند ساخته است. او چشمان تیزبین و بصیری داشت و هرگز از این چشمها بهتر از آنچه که در فیلم "یک روز هندی" استفاده کرد، بهره نبرد. فیلم "خط نان" او صحنه‌های تکان‌دهنده‌ای از روستائیانی که با شتر زمین را شخم می‌زنند، دارد. "۹ روز به‌آزادی" یک تصویر فراموش نشدنی درباره جنگ بنگلادش وقتل عام در بنگلادش غربی است.

"ماکی پوکار" مبارزه‌ای برضد خشونت است وبه واقع اپرای کوچکی است درباره یک مادر، یک فرزند و چند پسر شیطان و بدجنس درخیابان. "فرداغمگین نخواهی بود" درباره الکلیسم است ودرآن خود سوختف رل اول را بازی می‌کند. شاید اهمیتش درآن است که واقعیت را با صحنه‌های ساخته شده در یک فیلم مستند جمع می‌کند. اما ممکن است این گیرایی ناشی از آن باشد که خودکارگردان یک الکلی است. سوختف مردی است با بینش اومانیستی که موعظه نمی‌کند، اما آشکارا از این که افکارش را با ساختن فیلم به دیگران عرضه دارد، لذت می‌برد. چشمان او زیاد می‌بینند، بیش از خیلیهای دیگر.

متاسفانه به‌جز عده کمی منقد کنجکاو خارجی، آثار سوختف را در بنگلور کسی ندید. این‌مسئله گناه فستیوال نبود. هر سینمای هندی قانونا" مجبور است یک فیلم خبری یا مستند که توسط اداره "توزیع فیلم دولت" (F.D) دراختیارآنان گذارده می‌شود درهر نمایش خود پخش کنند. اماF.D دارای بینش یک جانبه است و غالبا" تولید وتوزیع مستندهایی را بعهده می‌گیرد که معدودی ازآنها به ارزش کارهای سوختف هستند. تماشاگران ازاین نمایشهای اجباری می‌پرهیزند، دیرتر وارد سالن می‌شوند، یا برای خوردن قهوه و شیرینی آنقدر در تریا می‌مانند تا فیلم اصلی شروع شود.

تماشاگران خشمگین

بیشتر سینماهایی که فیلمهای فستیوال را نمایش می‌دادند در خیابان کمپ گودا K.G یا نزدیکیهای آن قرار داشتند. درانتهای این‌خیابان وسیع و پرجمعیت، به‌میدان کمپ‌گودا می‌رسیم که محوطه‌ای وسیع با ترافیکی سنگین است و درتمام ساعات انباشته‌از دوچرخه‌ها، ریکشاها، اتومبیلها، حیوانها و هزارنوع هیاهوی دیگر مخصوص هند جنوبی است. محل عبور عابران پیاده توسط تابلوهای فراوان حاوی پوستر سینماها بند آمده است.

در ضلع دورتر، میدان به خیابان سوبادار کاتراران(S.C)منتهی می‌شود. در پنج سینمای‌این خیابان، ملال من از میان رفت، چرا که توجهم به مهمترین نکته در طول "فیلم اوستاو ۸۰" جلب شد: سانسور در هندوستان، خفقان آور و غیر واقع‌بینانه‌است. (کتابها هم‌به‌اندازه فیلمها بریده می‌شوند. سانسور کتاب "تطهیر شده" نوشته هارولد رابینز یکی از دلایل عمده نارضایی قشر متوسط کتابخوان است. اگر من قرار بود به تقاضاهای: "خواهش می‌کنم وقتی برگشتید برای من یک کتاب رابینز سانسور نشده بفرستید" پاسخ مساعد دهم، گمان نکنم تمامی ذخیره چند کتابفروشی بزرگ هم کفایت می‌کرد.) اماالبته فیلمهای خارجی که در فستیوال نمایش داده می‌شد، از سانسور درامان بود.

درمدت نمایش فیلم بلژیکی "تن تن و میلو" که براساس یک داستان فکاهی ومعمولی کودکان تهیه شده بود، جمعیت تماشاچی بنگلوری، چنین شروع به نغمه‌سرایی کرد: "یا صحنه‌های جالب نشان دهید یا روپیه‌های مارا پس‌بدهید." و وقتی سینما از قبول این درخواست امتناع کرد، جمعیت وحشی شد و تمامی شیشه‌ها را شکست. زمانی که جذابیت ماشینها در فیلم "مردان جسور در ماشینهای قراضه" خود را در سطح‌انتظار تماشاگران نشان نداد، نه‌تنها پنجره‌ها، بلکه اثاثیه کهنه و تزئینات ساختمان نیز شکسته شد. وقتی در طول نمایش فیلم "آخرین والس" ساخته مارتین اسکورسیسی فریاد جمعیت برخاست که: "یا سکس-یا پس‌دادن پول"، مدیریت سینما فیلم را متوقف کرد و فورا" پول تماشاگران را پرداخت. درنمایش فیلم "مارسیز" اثر ژان‌رنوار، انبوه تماشاگران‌شایدباالهام‌ازانقلابی‌که‌برپرده‌سینما ناظر آن‌بودند به‌راستی کاملا" دیوانه‌شدند، به‌راهنمای سینما حمله کردند و چون توفان خروشانی به‌اتاق پروژکسیون فرودآمدند. آپاراتچی بی‌چاره شانس زیادی آورد که جان سالم به در برد. روزنامه محلی دراین‌باره گزارش داد: "چهار نفر که به علت ایجاد اختلال و مزاحمت در یک سینما واقع درمنطقه ماژستیک بازداشت شده بودند، تقاضا کردند چنانچه فیلم توقعات تماشاگران را برآورده نکند، مدیریت سینما مجبور شود پول آنها را پس بدهد."

آنچه که موقتا" اوضاع راتسکین داد، تصمیم جشنواره‌بود مبنی‌بر آنکه سینماها پیش فروش بلیت رامتوقف کنند و فقط یک‌ساعت قبل از شروع نمایش به‌فروش بلیت اقدام کنند. به این طریق مردم می‌توانستند شرح فیلم مورد نظر را بخوانند و قبلا" تصمیم بگیرند که آیا "چیز بخصوصی" در آن فیلم نظرشان را جلب خواهد کرد یا نه. برای جلب رضایت بیشتر مردم، چند فیلم با آن "چیز بخصوص" نمایش داده شد، اما متاسفانه نه‌تنها صلح درجبهه کمپ‌گودا برقرار نشد، بلکه این‌کار کاملا" نتیجه برعکس داد: این‌بار سه‌گروه پلیس می‌بایست برای کنترل مردم‌خشمگینی که پس از خواندن شرح معرفی فیلم‌قصد داشتند به‌زور راه خود را بگشایند، صف بکشند. سینماهایی که در نمایش خود "چیز بخصوصی" را عرضه نمی‌کردند، با ناامیدی این اعلانها را درخارج نصب می‌کردند: "این سئانس یک فیلم زیبا بدون سکس."

چرا فیلمهای هندی طولانی‌اند؟

فیلم‌های هندی ترسناک زیادی ساخته نشده است. بهمین جهت من قسم می خوردم "سی تارامو" را از دست ندهم. فیلم، ماجرای دکتری به‌نام "دایال" است که راه علاجی برای دیوانگی کشف می‌کند. وقتی بالاخره فیلم تمام شد، من بیرون سالن از فرط سرگیجه پایم لیز خورد. چرا که این فیلم سه ساعت تمام طول کشید و ماجرای خود را به سرعت حرکت یک حلزون بیمار پیش می‌برد. یک فیلم ترسناک آمریکایی خوب (که سی‌تارامو بیهوده می‌کوشید از آنها تقلید کند) داستان این فیلم را در یک ساعت به‌پایان می برد. چرا فیلم‌های هندی اینقدر طولانی‌اند؟ من این سوءال را روزی از "گیریش کارنال" — یک کارگردان جوان اهل کارناتاکا که اخیرا محبوبیت بسیار یافته است — پرسیدم. او گفت که ممکن است توضیحات دیگری هم وجود داشته باشد، اما به‌نظر او چنین می‌رسد: فیلمهای اولیه هندی بر اساس سنتهای نمایشی روستایی و بومی ساخته می‌شدند. این نمایشها بعداز تاریک شدن هوا شروع می‌شد. و به‌خاطر "یک دلیل موجه" تمام شب ادامه می‌یافت. اما آن دلیل: اگر نمایش تا روشنایی روز طول می‌کشید، تماشاگران می‌توانستند در امنیت کامل — بدون ترس از لگد کردن‌مارهای زهرآلود — به خانه برگردند.

از این گذشته داستانهای این نمایشهای روستایی از حماسه‌های مذهبی هند، یعنی "رامایانا" و "مهابهاراتا"، گرفته می‌شد. جالب است بدانید که رامایانا حدود ۲۴۰۰۰ بیت و مهابهاراتا ۹۰۰۰۰ بیت است، یعنی بیش از هفت

برابر مجموع ایلیاد و اودیسه؛ . شاید اینهم دلیلی بر آن تفصیل و تطویل سرگیجه‌آور باشد .

از "خواهران گاربو" ــ دیلما ، و جنا ــ دو ستاره درخشان اما ساکت و محجوب بنگلوری اثری نبود . اما ــ حتی بیش از غیبت خواهران گاربو ــ نبود اثری از اولین کارگردان زن هند ، "فاتیما بگام" تکان دهنده بود . فاتیما بگام همسر عالیجناب نواب ساشین است . او در ۱۲ سالگی وارد سینما شد . در ۱۹ سالگی یک ستاره موفق از آب درآمد و سپس کارگردان شد و کمپانی فیلم "ویکتوریا فاتیما" را بنیان گذاشت . به‌واقع هیچ چیز در بنگلور وجود نداشت که بتواندمرا متقاعد سازد که جشنواره از میان ۷۱۴ فیلم ساخته شده در سال ۱۹۷۹ فیلمهای مناسب را "گلچین" کرده‌اند . به‌نظرم رسید که معیاری برای انتخاب فیلمهاوجود نداشته است .

تجربهٔ تماشای «شعله»

کمی بعد از آنکه ایندیرا گاندی نخست وزیر هند شد . "واسانت .پ .سات" را به‌عنوان وزیر جدید اطلاعات و انتشارات منصوب کرد با شنیدن این خبر ، "ج .پ .سیپی" تهیه‌کننده فیلم "شعله" و رهبر مجمع تمامی تهیه‌کنندگان هند به‌دهلی اعزام شد تا به‌وزیر جدید اشکالات فنی و صنعتی موجود را ابلاغ کند و برای حل این مشکلات از او کمک بخواهد . در سه سال اخیر ، دولت ورود لوازم استودیو و نگاتیو را به هند ممنوع کرده بود . "سیپی" اصرار داشت ــ از آنجا که نگاتیوهای موجود ساخته شده در هند در سطح نازلی از نظر استاندارد بین‌المللی قرار دارند و صنایع هند لوازم استودیوها را دیرتر از موعد مقرر تحویل می‌دهند ــ دولت برای برداشتن مانع مزبور اقدام کند .

وزیر و آن تهیه کننده ، چند روز بعد در مراسم پایان "فیلم اوستاو ۸۰" حاضر بودند . من به آقای "سیپی" معرفی شدم . او وقتی فهمید با مردی دست می‌دهد که هنوز فیلم "شعله" را ندیده است ، بسیار متعجب شد . به نظر وی من تنها انسان حاضر در هند بودم که چنین غفلتی کرده‌بودم (شعله توسط پسرش رامش سیپی کارگردانی شده است) او مرا دعوت کرد که با او به بمبئی بروم و این فیلم را ببینم .

بمبئی یک شهر مدرن است که در آن‌پوسترهای سینمایی دو برابر بنگلور طول و عرض دارند . تهیه کننده فیلم "سینما سینما" به‌دیدار من آمد و خواست که با او به سینما ادوارد برویم . بر سر راهمان از مقابل سینما اروس گذشتیم . اینجا محلی است که هر ساله جشنواره فیلمهای کودکان برگزار می‌شود . کمی دورتر و پس از گذشتن از دالانهای مارپیچی از کوچه‌ها و خیابانهای باریک به سینما ادوارد وارد شدیم . راهنما ما را به همه جا برد . درواقع اینجا مکان مناسبی برای تماشای فیلم است . صندلیهای ارزان و تمیز ، پروژکسیون بی‌نقص و جمعیتی که رفتار دوستانه‌ای دارند .

تماشاگران آرام نمی‌گرفتند و مدام می‌جنبیدند ما وقتی وارد شدیم که یک فیلم خبری نمایش داده می‌شد . مردم در دهانه ورودی‌های سالن یکدیگر را هل می‌دادند و برهم پیشی می‌گرفتند . توالتها شلوغ بود و شیرینی فروشها غوغا می‌کردند . ناگهان موزیک فیلم اصلی آغاز شد و راهروها در یک ثانیه خلوت شد .

موسیقی اعلام کرد که قهرمان زن فیلم می‌ــ خواهد سرگذشت خود را برای تماشاگران حکایت کند . چشمان او اکنون بی‌فروغ شده‌اند ولی ما او را در صحنه‌ای مربوط به چند سال پیش می‌بینیم که برای مرگ مادرش با آواز سوکواری می‌کند (خوانندگان زمینه نیز به‌همراه او می‌خواندند اما تقریبا" آنقدر بلند که با خواننده اصلی فرقی نداشت) تماشاچیان هندی شلوغ می‌کردند و راحت نمی‌نشستند و به‌این ترتیب اگر فیلم قابل دیدن هم‌می‌بود ، آنها مانع‌می‌شدند . آنها با کوچکترین نکته غیر عادی به حرکت می‌افتادند . مثلا" وقتی تازه واردی به سالن می‌آمد و به‌دنبال صندلی خود می‌گشت ، چندین نفر برای راهنمائی او برمی‌ــ خاستند .

روز بعد در سینما "مینروا" فیلم شعله را به طریقه ۷۰ میلیمتری نمایش می‌دادند و من با تاکسی به آنجا رفتم . "شعله" داستان دو لوطی جوانمرد است (دارمندرا و آمیتا باچان) که به یک افسر پلیس بازنشسته (سانجی کومار) یاری می‌ــ دهند تا با "داکویت" مبارزه کند (داکویت یک یاغی بی‌قانون است که نقش او را امجدخان بازی



"راج‌کاپور" و "راجندرا کومار" ، دوتن از بازیگران معروف نسل گذشتهٔ سینمای هند . تغییر چهرهٔ راج‌کاپور ، قابل توجه است .

می‌کند) داکویت تمامی اعضای خانواده افسر پلیس را کشته و دستهای او را نیز قطع کرده است . باید توجه داشت که تکه‌های کوچکی از این فیلم سانسور شده و انتهای فیلم تغییر کرده است تا بیشتر اخلاقی شود .

حلقه اول فیلم به‌حد کافی تحرک دارد . (انگار اینها ایتالیاییهایی هستند که سیپی به هند واردشان کرده) شما یک زد و خورد هرکی هرکی و بلبشو در قطار سریع‌السیر را تماشا می‌کنید . گویا به‌دیدن یک وسترن داغ نشسته‌اید . شاید هم باید دنبال "لی‌وان کلیف" بگردید .

اما مهمترین پدیده سینمای هند هنوز وجود دارد . فیلم هندی حتما" باید به‌درازی "برباد رفته" باشد و هرگز نمی‌فهمد که کجا باید مطلب را تمام کند یا حتی چطور آنرا شروع کند . "فلاش‌ــ بک"های خارج از اندازه ، جریان فیلم را به‌طور مداوم قطع می‌کند و آوازهای متعدد و شخصیتهای مسخره و بیهوده ، ماجرا را به‌بیراهه می‌کشاند . گاه صحنه‌ها به‌طور عجیب و غریبی کنار هم گذاشته شده‌اند . مثلا" خشونت‌بارترین صحنه ــ قتل‌عام خانواده افسر پلیس و قطع دستهای او توسط داکویت ــ بلافاصله با یک صحنه نیمه کمدی مضحک که در آن دارمندرا با یک دختر آواز می‌خواند ، دنبال می‌شود . آن هم دختری که سوار بر یک گاری است و با تصنیف او را همراهی می‌کند .

ساختن شعله سه سال طول کشید . اما من پس از آن ساعتهای طولانی نمایش که با چشمهای تار و خسته به‌بیرون سینما سکندری خوردم ، حداقل ۵ سال پیرتر شده بودم .

بازیگران پرکار

یک روز قبل از ترک هندوستان ، با "مک موهان" شام خوردم . او یک هنرپیشه مردم‌پسند است که غالبا" در فیلمهای پرتحرک بازی می‌کند . در فیلم شعله او به‌عنوان یکی از نوچه‌های داکویت خونخوار ظاهر شد . مرد خوش قیافه‌ای است ، حتی اگر معیار ارزشیابی ما ، هندو نباشد . چاق و گوشتالو نیست ، و به‌حد کافی برای آنکه یک راهنمای خوب و سرگرم کننده باشد ، پرچانگی می‌کند .

موهان درباره موضوعات زیادی مرا روشن کرد . شعله برخلاف گفته‌های سیپی می‌توانست در مدتی کمتر از یک سال ساخته شود . و اگر این کار سه سال به‌طول‌انجامید ،دلیلش آن بود که اکثر هنرپیشه‌ها در چند دوجین فیلم دیگر هم بازی می‌کردند و گرفتار بودند . روز بعد ، خود موهان می‌بایست در چهار نقش مختلف (و البته در چهار فیلم) بازی کند . من از او خواستم که آن چهار فیلم را مختصرا" برایم شرح دهد ، اما او قاطی کرده بود و نمی‌توانست به‌خوبی آنها را از هم تمیز دهد . از دیالوگی که می‌بایست فردا بیان کند ، هیچ اطلاعی نداشت . آنها وقتی زمان اجرای نقش می‌رسید ، مطالب لازم را به‌او می‌آموختند . دوست او امجد خان هم وضع مشابهی داشت . امجدخان تا آن زمان در ۱۵۰ فیلم بازی کرده بود . (امجدخان در مصاحبه‌ای که آن هفته در یک واریته هندی انجام داد گفت : "من در این لحظه روی ۱۲۰ فیلم کار می‌کنم ! ")

A C C C اتحادیه توزیع کنندگان فیلم ، چند سال قبل قانونی گذراند که براساس آن یک هنرپیشه در آن واحد مجاز نبود روی بیش از چهار فیلم کار کند . اما هیچکس اعتنایی به این قانون نکرد . دیلیپ کومار تنها ستاره‌ای است که در یک‌زمان از بازی در بیش از یک فیلم امتناع می‌کند : " چرا که می‌خواهم نقش خودم را بهتر درک کنم . "

***

زمان رفتن بود . من شبه قاره هند رابامغزی آکنده از تصورات و تخیلات گوناگون ترک می‌ــ کردم . اندیشه دربارهٔ سرزمینی که عدم تجانس و هماهنگی اجزایش بیش از هر چیز افسون‌کننده است . ناراحت کننده‌ترین خاطرات من درباره فقرا و جذامیان نبود بلکه خیلی ساده یادآوری مشکلات عدیده‌ای بود که چند بار سینما رفتن در جنوب ، خارج از فستیوال برایم ایجاد کرد . •له شدن در میان جمعیت ظاهرا" بی‌پایان . مردمی لاغر اندام ، سیه‌چرده محتاط و قابل تحسین که ساعتها در صف می‌ایستند و روپیه‌ــ های محبوب خود را می‌پردازند تا آنکه ساعات بی‌پایان و کسالت‌باری را در سینما بگذرانند و به‌قیافه‌های پف‌کرده و نامفهوم و اندام فربه ستارگان سر به‌هوائی بنگرند که تنها دلیل موفقیتشان‌چربی زیر پوستشان است . ■

آنچه می‌خوانید ، یک مجموعه است دربارهٔ فیلم ماقبل‌آخر و مشهور کوستا گاوراس ــ فیلمسازی که نامش به قدر کافی در میان سینمادوستان ایرانی ، آشناست . "گمشدن" (که به "گمشده" هم ترجمه شده ــ Missing) در ادامهٔ آثار قبلی این فیلمساز ، دارای مضمونی سیاسی اجتماعی است ، و به اندازهٔ همانها نیز مشکوک به نظر می‌رسد . این مجموعه ، می‌کوشد جنبه‌های مختلف فیلم را (نه فقط از نظر هنری) روشن کند ، یا دست‌کم توضیح دهد ــ کاری که کوشش می‌کنیم دربارهٔ فیلمهای روز دیگر نیز در حد امکانات و منابع در دسترس ، انجام دهیم .

مجموعهٔ مطالب مربوط به فیلم "گمشده" از مجلهٔ "سینه‌آست" (شماره اول سال ۱۹۸۲) ، مجله Sorrisie Canzoni. ، و روزنامه‌های Paese Sera و La Republica که سه نشریه اخیر ایتالیایی هستند ، ترجمه و خلاصه شده است . با تشکر از آقای جمال ریاضی که ترجمهٔ مطالب ایتالیایی را برای ما فرستادند ، و قسمتهایی از آن در این مطلب مورد استفاده قرار گرفته است .

گمشده

- کارگردان : کنستانتین کوستا گاوراس
- فیلمنامه : دانالد استوارت و جان نیکولز ، بر مبنای کتاب "اعدام چارلز هورمن" نوشته‌ی توماس هاوزر
- مدیر فیلمبرداری : ریکاردو آرونوویچ
- آهنگساز : وانجلیس
- بازیگران : جک لمون ، سیسی اسپیسک ، ملانی مایرون
- محصول ۱۹۸۱ کمپانی یونیورسال آمریکا

* دربارهٔ «گمشده» کوستا گاوراس

«قرص تلخ سیاست ، در لایهٔ شیرین هنر»!



کوستا گاوراس

"گمشده" اولین فیلم هالیوودی "کوستا گاوراس" که درباره‌ی گمشدن و سپس اعدام جوانی آمریکایی طی کودتای نظامی ۱۹۷۳ ژنرال "پینوشه" در شیلی است ، با جنجال و سر و صدای زیادی روبرو شد . موضوع دخالت آمریکا در کودتا و جنایتهای سیا که یکی از مضامین فیلم بود ، کار را به آنجا کشانید که وزارت امور خارجه آمریکا رسما درقبال فیلم موضع گرفت و بیانیه‌ای منتشر کرد که در جلوی سینماهای نمایش‌دهنده‌ی فیلم در آمریکا هم پخش شد .

اما طبق روال فیلمهایی با مضمون اجتماعی که چند سالی‌ست در آمریکا ساخته می‌شود (بخصوص پس از ماجرای واترگیت و شکست در ویتنام) لبهٔ حمله متوجه مسئولان نابکاری‌ست که بر حسب "تصادف" در راس قرار گرفته‌اند و "اشتباهاتی" مرتکب شده‌اند . و فیلم طبعا نه می‌تواند ، و نه می‌خواهد ، کل سیستم حکومتی آمریکا را زیر سئوال ببرد .

در صحنه‌ای از فیلم ، یکی از ماموران سفارت در جواب انتقادهای پدر جوان از دست داده نسبت به دخالتهای آمریکا در شیلی می‌گوید : "نمی‌شود که هم نگران ماشین آخرین سیستم‌ت باشی و هم دل برای مردم کشورهای جهان سوم بسوزانی ." و این دقیقا همان مشکل اصلی فیلم هم هست : با سرمایهٔ شرکتهای عظیم کودتاگر ، نمی‌شود به دخالت در سرنوشت مردم آمریکای لاتین اعتراض کرد .

شیوه کار "گاوراس" در این فیلم هنوز بر پایه‌ی "تز" قدیمی‌اش : "پیچاندن قرص تلخ سیاست در لایه‌های شیرین هنر" استوار است . و بی‌آنکه حتی بتواند طعمی از تلخی به تماشاگر بچشاند ، با موسیقی الکترونیکی زیبا به سوررآلیسم خود را وفادارتر نشان می‌دهد تا به رآلیسم . به عنوان نمونه در صحنه‌ای که همسر قهرمان فیلم مجبور است شبی را از شر کودتاچیان در کنار خیابان سر کند ، سر و صدای اسبی سفید که به وسیله‌ی سربازان تعقیب می‌شود ، او را از خواب می‌پراند . و یا در صحنه‌ای که پدر و همسر مرد گمشده برای جستجوی ردی از او به سردخانه آمده‌اند ، نحوه‌ی نورپردازی و فضای سردخانه یادآور فیلم‌های افسانه ــ علمی است تا متذکر شئامت قصابی کودتاچیان .

به هر حال ظاهرا شهامت سرمایه‌گذاران فیلم (به نوعی ، در واقع ، همان کودتاچیان شیلی) بیشتر است که می‌خواهند در ابتدای فیلم محل و زمان واقعه را مشخص کنند ، و بی‌تعارف مسئولیت همه‌چیز را به عهده بگیرند ، تا گاوراس که به بهانه همه‌جاشمول‌کردن فیلم ، حتی از بردن نام شیلی و ژنرال پینوشه هم ابا دارد .

بردیا شکیبا

از گفته‌های «کوستا گاوراس» :

• فکر می‌کنم فضای سیاسی ایالات متحده امروز برای نمایش فیلم "گمشده" دلپذیرتر از سال ۱۹۷۳ برای فیلم "حکومت نظامی" باشد . حالا یک دوره متفاوت است . خیلی از مسائل تغییر کرده است . از آن تاریخ تا به حال شما واترگیت را داشته‌اید و همینطور پرزیدنت "کارتر" را که درباره حقوق بشر صحبت کرد . بعضی‌ها سیاستهای مربوط به حقوق بشر را بعنوان چیزی متناقض مورد انتقاد قرار می‌دهند . البته مورد ذکرشده تا حدودی حقیقت دارد . ولي به هر حال یک لحظه مهم تاریخی بود . "کارتر" حقوق بشر را به عنوان یک بیانیه صادر کرد . و اکنون مقامات سیاسی در سرتاسر دنیا مجبور به صحبت درباره حقوق بشر شده‌اند . حتی دولت "ریگان" ، که مانعی در به اجرا درآمدن آن اعلامیه است مجبور شد که اداره‌ای برای حقوق بشر تاسیس کند و خود را همگام در جریانات مربوط به آن قرار دهد . یک جنبهٔ مهم دیگر ، تغییر جوانان است . آنها اکثرشان در اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ موضعی رادیکال داشتند ، در دانشگاهها مشغول به تحصیل بودند و حالا در موقعیتهای مهم شغلی قرار دارند . و حتی اگر هم تغییرات زیادی از آن زمان تاکنون کرده باشند ، دنیا را با زاویه‌ای متفاوت با اسلافشان نگاه می‌کنند .

• در فیلم مشخص نمی‌کنم که حوادث در شیلی اتفاق می‌افتد . چون می‌خواستم تماشاگر جهت پیدا کردن این سئوال که حوادث در کدام کشور دارد اتفاق می‌افتد ، رل کارآگاه را بازی کند . البته کمپانی یونیورسال می‌خواست که در آغاز فیلم نوشتهٔ "شیلی ، سپتامبر ۱۹۷۳" بیاید که موافقت نکردم .

• من با کمپانی یونیورسال هیچ نوع مسئله‌ای نداشتم و آنها هیچگونه مداخله سیاسی در کار من نکردند . و این به نظر خیلی عجیب می‌رسد . در واقع ، مرا هم کمی شگفت‌زده کرد . چون خیلی چیزها در مقوله دخالت شنیده بودم . و آنها خیلی خوب بودند . هنوز هم خیلی خوب هستند . آنها دارند پول برای فیلم خرج می‌کنند . راحتی و اطمینان مالی ، از امتیازات کار کردن با یک کمپانی آمریکایی است .

• "گمشده" را برای این ساختم که از تاریخ خوشم می‌آمد و به اندازه کافی شیلی دوران "آلنده" را می‌شناختم . وقتی خود را برای ساختن "حکومت نظامی" آماده می‌کردم در



جک‌لمون وسیسی اسپیسک

شیلی بودم و با خیلی از شواهد کودتای ۱۹۷۳ ژنرال "پینوشه" به گفتگو نشستم. به عبارتی دیگر، این فیلم بود که به جستجوی من آمد.

• در نامه‌ای که در سال ۱۹۷۳ "چارلز هورمن" به پدرش نوشت، موقعیت را با این عبارت توصیف کرد: "در اینجا همه چیز به طور وحشتناکی به یک رمان شبیه است ـ به رمان Z" من نمی‌دانم که "چارلز هورمن" فیلم "زد" را دیده یا نه، به هر حال این جمله‌ها در من تاثیر گذاشت.

• کارگردانی فیلم "گمشده" را به این دلیل قبول کردم که تهیه‌کنندگان نسبت به من خود را به شدت آزادیخواه معرفی کردند: آنها موافقت کردند که با یک گروه کوچک فرانسوی کار کنم و اطمینان دادند که دخالتی در تدوین نهایی فیلم نکنند. به این ترتیب "گمشده" یک فیلم آمریکایی نیست. فیلم یک داستان آمریکایی دارد که در مکزیک، با سرمایه آمریکایی و با روشهای هنرمندانه یک کارگردان یونانی تعلیم‌یافته در فرانسه، فیلمبرداری شده است.

• فکر نمی‌کنم "چارلز هورمن" خیلی دارای انگیزه‌های سیاسی بوده است. او تعدادی فیلم کوتاه ساخته بود که آنها را دیدم. پدر و مادرش تمام نوشته‌ها و نامه‌هایش را در اختیارم گذاشتند. کاملا روشن است که او نوعی آدم سیاسی تازه‌کار بود، و اگر واقعا رادیکال بود، رادیکال نشانش می‌دادم. در صحنه‌ای از فیلم، سناتوری از پدر "چارلز" می‌پرسد که فرزندش رادیکال بود یا لیبرال؟ و او جواب می‌دهد: چه فرقی می‌کند؟ بعدها که پدر با همسر چارلز روبرو می‌شود، پسرش را متهم می‌کند که خیلی چپ‌روی کرده است.

• فکر می‌کنم که انتقاد فردی یا همبستگی پیدا کردن با فیلم "گمشده" بستگی به دیدگاه سیاسی تماشاگر دارد. این یک عکس‌العمل آنی است. مسئله‌ای که در مورد همبستگی یافتن تماشاگر با فیلم خیلی اهمیت دارد، مجاب شدن او از نقطه نظر سیاسی است. این مسئله یک جریان روانشناسی جالب است، زیرا شما فیلم را قبول و یا رد می‌کنید. من با اشخاصی برخورد کرده‌ام که می‌گویند: "این یک فیلم بزرگ است. اما از نظر سیاسی چند مورد وجود دارد که نتوانسته‌ام درک کنم. ولی خب من به سیاست هم اهمیت نمی‌دهم." این‌نوع تماشاگران فقط با مسئلهٔ انسانی همبستگی پیدا می‌کنند و جنبهٔ سیاسی را نادیده می‌انگارند.

بعضی‌ها هم کل فیلم را با گفتن این جمله که: "حقیقت ندارد"، رد می‌کنند. این عکس‌العملی سطحی نیست. بلکه برعکس یک عکس‌العمل سیاسی عمیق است. تماشاگران کمابیش تکانی خوردند، چون این فیلم داستانی شخصی داشت. تنها راهی که می‌شد از این احساس ضربه خوردن خلاصی یافت، رد کردن کل قضیه بود. آنهم با گفتن اینکه "حقیقت ندارد".

ولی شما باید به احساسات پاسخ دهید. نه تنها در طول فیلم، بلکه بعد از آن هم، روز بعد هم و حتی در بحثهای حاصله. من نمی‌دانم که آیا می‌توان مردم را با یک فیلم از نظر سیاسی تغییر داد یا نه، ولی می‌شود یک بحث سیاسی را با یک فیلم شروع کرد.

• آن‌طور که سازمان عفو بین‌المللی ادعا می‌کند، ناپدید شدن، تبدیل به یک روش موثر در سرکوبی سیاسی شده است. شمار گمشدگان لرزه بر اندام

بقیه در صفحه ۵۱

از بیانیهٔ وزارت امور خارجه آمریکا:

ما بی‌تقصیریم!

• "گمشده" فیلمی بر مبنای کتاب "اعدام چارلز هورمن" نوشته "توماس هاوزر" است. کتاب و فیلم به موازات هم، بررسی همه‌جانبه یک دادخواست شخصی بایگانی‌شده در سال ۱۹۷۷ است که توسط خانواده "هورمن" علیه وزارت امور خارجه و شخص "هنری کیسینجر" اقامه شده بود. مدعیان، وزیر وقت و تعدادی از کارمندان سفارت آمریکا در شیلی را بر حسب سلسله مراتبشان تحت تعقیب قرار داده بودند. قبل از راکد شدن این دادخواست، وزارت امور خارجه صدها مدرک را برای خانواده "هورمن" و "توماس هاوزر" فراهم کرد. این مدارک نشان‌دهنده تلاش و کوشش جهت پیدا کردن "چارلز هورمن" بود. بعدتر برای کشف حقایق، طی محاکمات متعددی وزارت امور خارجه و سایر ادارات دولتی شهادت‌ها و مدارک اضافی‌یی را که نشان‌دهنده تلاشی در حق "چارلز هورمن" بود عرضه کردند. هیچیک از این اطلاعات پشتیبان ادعاهای شاکیان علیه هیچ کدام از مدافعان نشد.

• تجسسها و تحقیقات دولت، توسط "ادموند ماسکی"، وزیر امور خارجه وقت محاکمه، جمع‌بندی شد. "ماسکی" شهادت داد که وزارت امور خارجه به هیچ گونه مدرکی دال بر دخالت کارمندان دولت ایالات متحده در ناپدید شدن و مرگ "چارلز هورمن" دست نیافته است. به ویژه: وزارت امور خارجه اطلاع قبلی از هرگونه مشارکتی در مرگ "چارلز هورمن" نداشته. همینطور "استانسفیلد ترنر"، مدیریت آژانس مرکزی اطلاعات، شهادت داد که هیچگونه مدرکی توسط "سیا" یافت نشده است که دلالت بر حقانیت ادعای خانواده "هورمن" داشته باشد.

• کتاب بر مبنای دو اصل نوشته شده است: ۱ ـ اطلاعات داده‌شده توسط دولت بر مبنای قانون مبادله آزاد اطلاعات، و ۲ ـ عقاید شخصی خانواده "هورمن" و یا شاید نویسنده کتاب. و بعد از هشت سال تجسس قوه اجرائیه دولت ایالات متحده، تحقیق توسط قوه مقننه و یک شکوائیه که درطی دوره‌ای چهارساله توسط قوه قضائیه پی‌گیری می‌شد، هیچگونه مدرکی دال بر پشتیبانی و مشارکت احتمالی دولت ایالات متحده یا مامورینش در ناپدید شدن و مرگ "چارلز هورمن" جهت به اثبات رساندن ادعای خانواده "هورمن" و "هاوزر" به دست نیامد. و وزارت امور خارجه همانطور که از مرگ غم‌انگیز "چارلز هورمن" متاسف است، همینطور نیز از تلاشهای افرادی که می‌خواهند امکان مشارکت دولت ایالات متحده و مامورینش را به اثبات برسانند.



از گفته‌های «توماس هاوزر»:

یک مرگ روشنگر

• کتاب من در ۱۹۷۸ منتشر شد و با تمجید و تحسین روبرو شد، اما فروشش بسیار بد بود. "ادوارد لوئیس"، تهیه‌کننده‌ای که فیلمهای "اسپارتاکوس" و "هفت روز در ماه مه" و چند فیلم دیگر را تهیه کرده، از کتاب خوشش آمد و همزمان، "گاوراس" که هیجان‌زده از کتاب و از کار کردن بر روی یک فیلم خوب هالیوودی بود قول همکاری داد و به آمریکا آمد. و بالاخره کمپانی یونیورسال بود که سرمایه نهایی را فراهم ساخت.

• وزارت امور خارجه کتاب مرا نادیده گرفته بود و هیچ سخنگویی را به شوهای تلویزیونی و رادیویی که من در آنها شرکت داشتم، نفرستاد. آنها منکر وجود کتاب شده بودند تا اینکه فیلم آمادهٔ نمایش شد. و دیگر نمی‌شد آن را نادیده گرفت. "جک لمون"، "سیسی اسپیسک" و کمپانی یونیورسال از طریق آگهی‌های تمام‌صفحه در روزنامه‌های مهم، امکان آگاهی دادن به مردم بیشتری را فراهم کردند.

• وزارت امور خارجه در بیانیه خود می‌گوید هیچگونه مدرکی دال بر این موضوع وجود ندارد که دولت ایالات متحده از مرگ "چارلز هورمن" اطلاع قبلی داشته و یا شریک در قتل او بوده است، ولی این بیانیه بر ادعاهای ذکرشده سرپوش می‌گذارد و سکوت می‌کند. در کتاب من این سرپوش گذاشتنها به طور قاطع تصریح شده‌اند. سه مورد سئوال در اطراف مرگ "چارلز هورمن" وجود دارد: آیا او توسط نظامیان شیلی اعدام شده است؟ آیا افراد بخصوصی در سفارت آمریکا بر حقایق سرپوش‌گذاشته‌اند؟ آیا ماموران دولتی ایالات متحده از اعدام او خبر داشتند و آیا دستور اعدام را خودشان صادر کرده بودند؟ در کتاب من دلایل قانع‌کننده‌ای آورده شده که نشان می‌دهد "هورمن" در بازداشت نظامی به قتل رسیده است. و همچنین بیانگر این مطلب است که سفارت آمریکا روی این واقعیت سرپوش می‌گذاشته. من برای نوشتن کتاب از مدارک دولتی (وزارت امور خارجه، سیا و ...) استفاده کردم، که البته با حق استفاده از قانون آزادی تبادل اطلاعات به آنها دسترسی پیدا کرده بودم. و بعدتر از طریق مصاحبه با افرادی که نقشهای پراهمیتی در این "درام" داشتند، اطلاعاتم را تکمیل کردم.

• در فیلم "گاوراس" تمام شخصیتهای سفارت، شیطان‌صفت نشان داده شده‌اند. در صورتی که در کتاب من بعضی از کارمندان با حسن‌نیت معرفی می‌شوند و تصور می‌کنم اگر این مسئله را در فیلم رعایت می‌کردند با استقبال بهتری هم روبرو می‌شد. اگر مرگ "چارلز هورمن" برای مردم روشنگر حقایقی مربوط به حکومت نظامی شیلی بشود، شاید بتوان گفت که در این مورد چیزی باارزش است.

ساخت دراماتیک درسینما ـ ۶

دگرگونی شخصیت‌ها در فیلم

■ هربیننده‌ٔ بالغ بطور غریزی می‌داندکه نشانه‌های مشخص جسمانی، در شکل‌دادن ظاهر شخص، اهمیت دارد و نمایش سینمایی یک شخصیت سینمایی بایستی با ظاهر او سازگار باشد تا قابل قبول‌درآید.

سرگرد انگلیسی فیلم "دختر رایان"، نمونه‌ای جالب ومناسب است. او یک‌پای خود را درجنگ از دست داده و همراه با آن، اعتماد کامل به‌مردانگی خویش را. هنگامی که تشنجات حاکی از ترس و هراس به‌آشفته‌کردن درون ناآرام او می‌پردازد، به‌سوی رزی جلب می‌شود.

ظاهر جسمانی، عامل مهم دیگری است‌که برنگرش فرد نسبت به‌زندگی تاثیر می‌گذارد. هیچ‌کس از وضع و شکل ظاهر که وارث آن‌است نمی‌تواند بگریزد و دریک فیلم دراماتیک، هر خصیصه‌ٔ شخصیت سینمایی که بیننده بتواند مشاهده کند نبایستی با نقشی که او در داستان بازی می‌کند منافات داشته باشد.

نشانه‌هـــای محیطی

محیط، تاثیر شکل‌دهنده‌ٔ ثانوی درتکامل شخصیت سینمایی دارد. انسان با مجموعه‌ای از مشخصات جسمانی‌و فکری می‌تواند به‌شکلهای مختلف ظاهر بشود و این گوناگونی حالتها تا اندازه‌ٔ زیادی به شرایط و محیطی که درآنها بزرگ شده بستگی دارد.

دختری که در یک خانه اجاره‌ای و کثیف بزرگ می‌شود، درحالی که اطرافش رادیوارهای ویرانه، سوسک‌ها و افراد بیماراحاطه کرده‌اند، بی‌تردید بطور کاملا" متفاوتی نسبت به بحران‌ها واکنش نشان می‌دهد تا این که اگر درمحیط تر و تمیزی رشد کرده باشد و خانه‌اش را درختان پربرگ و پرندگان خوش‌آوا و افراد فارغ البال احاطه کرده باشند.

تکامل شخصیت انسان، بیشتر، اززندگی ابتدایی او درخانه تاثیر می‌پذیرد: آیا پدر ومادرش زنده یا مرده‌اند، با یکدیگر زندگی می‌کنند یا طلاق گرفته‌اند، دوست‌داشتنی هستند یا خصومت‌آمیز، وظیفه‌شناس یا مسامحه کار؟ آیا پدر درآمد خوبی دارد یا این که مخارج روزانه را با زحمت تامین می‌کند یا این که خانواده را رها کرده است؟ آیا زندگی‌آنها شامل حضور در مراسم مذهبی و کارهای خیریه می‌شود، آیا در میهمانی‌های شبانه شرکت می‌کنند، آیا کاری انجام می‌دهند یا این که دائم به‌تماشای تلویزیون سرگرم‌هستند، و آیا احساس تعهد و الزامی برای ترقی اجتماعی واقتصادی دارند یا خیر؟ زمانی که کودک دوسال دارد، عوامل زندگی خانوادگی بطور پاک نشدنی و ابدی برروح او اثر خواهدگذاشت ونشانه‌های تاثیر این‌زندگی برعاطفه و فکر او باقی خواهد ماند حتی اگر صدسال عمرکند. وزمانی که یک شخصیت دراماتیک روی پرده‌ٔ سینما ظاهر می‌شود، بیننده می‌تواندبطورکامل باتوجه به واکنش‌های این‌شخص به‌بحران‌های داستان، حدس بزند که او درچه‌خانواده‌ای بزرگ شده است.

عوامل محیطی دیگر که می‌تواند برواکنش‌های انسان نسبت به‌بحران‌ها تاثیر بگذارد شامل پیشینه نژادی و اخلاقی، تربیت‌مذهبی یا فقدان آن، و پیشینه‌ٔ دانش‌اندوزی او می‌شود ـ استعداد، موضوعهای خوب یا بد، این که چقدر به‌راحتی چیزی را یادمی‌گیرد وچه نمره‌هایی در دوران تحصیلی خودگرفته است. و سرانجام، شغل او ـ چه‌نوع کاری انجام می‌دهد، چندساعت در روز کارمی‌کند، شغل او چقدر سودمند است، برای کار خود چقدر مناسب است؟

تمامی این عوامل واقعی و محیطی بی‌درنگ درحالتهای‌چهره‌ٔ شخص، شیوه‌ٔ لباس پوشیـــدن، شیوه‌ٔ صحبت‌کردن، راه‌رفتن و حرکتها، وطرز فکرش نسبت به دیگران آشکار خواهدشد. انسان بالغ معمولی فقط مدت زمانی‌کوتاه به تماشای شخص دیگری درحین عمل نیاز داردتا تشخیص بدهد که او اهل کجا است و چه‌تاثیر عمده‌ای درزندگی وی وجود داشته است ـ این‌مهارت و آگاهی است که بیننده با خود برای تماشای فیلم همراه می‌آورد. "راتسو"ی فیلم "کابوی نیمه‌شب" هنوز بیش از یک دقیقه برپرده ظاهر نشده که بیننده پی‌می‌برد که او باپای معیوب وعوارض جسمانی ناشی از آن، زندگی کرده و درخانه‌ای فقیرانه و ویرانه، روزگار گذرانده و توانسته است با نقص عضو جسمانی و محیط نامناسب خود با پرورش و تکامل نوعی زیرکی مکارانه به‌مقابله زندگی برود و به‌همین سبب نام "راتسو" را بر او نهاده بودند. زمینه عینی و محیطی "راتسو" به‌ایجاد بعد سومی درتکامل فرد کمک می‌کند که خواه ناخواه بیشترین نقطه توجه در نظر سینماگروبیننده است: واکنش‌های روانی این شخصیت به‌بحران‌هایی که برسرش فرود می‌آید.

نشانه‌های روانـــی

روانشناسی فرد موجب فراهم‌آوردن زمینه‌ٔ دلبستگی واقعی به‌درام می‌شود. آنچه توجه بیننده را به فیلم دراماتیک جلب می‌کند، این است که مردم تحت فشار چگونه رفتار می‌کنند، هنگامی که تصور می‌کنند کسی به‌آنان نگاه نمی‌کند.

روانشناسی فردشامل تاثیرات فیزیکی ومحیطی او می‌شود، اما کلیتی بیش از این بخش‌های جداگانه را تشکیل می‌دهد. به‌این عوامل مهم باید عوامل متعدد و بغرنج اساسی وبنیاد فکری شخصی هم اضافه شود. برای چه زندگی می‌کند؟ قدرت، پول، امنیت، شهرت، خداوند؟ آیا او به‌کشورش و دورانی که درآن زندگی را می‌گذراند، کمکی می‌کند؟ خواه‌صاحب مقامی بلند در یک شرکت باشد، خواه آدم‌پست درجه‌ای باشد با بدترین و نامساعدترین شرایط وروابط اجتماعی، یا روشنفکری است با نیازی عصیان زده و ناآرام برای فهماندن اندیشه‌ای نو. طرز فکر و جاه‌طلبی فرد، می‌تواند از نیازی درونی رشد کرده باشد که باید متجلی شود. حد و اندازه‌ای که طرز تلقی و نگرش انسان حالت تهاجم یا تسلیم، مبارزه‌طلب یـــا شکست‌گرا دارد، و خلق و خوی او خوش‌بینانه یا بدبینانه، آتشی مزاج یا بی‌قید است، به‌این امر بستگی دارد که آیا نگرش درونی اوتوانسته است بطور موفقیت‌آمیزی مسیری مناسب برای زندگی او انتخاب کند که با طرز تعقل شخصی او هماهنگی داشته باشد، یا نه. و به‌اندازه‌ای که این وضعیت فکری در برآوردن خواست‌هایش موفق یا ناموفق بوده، برهر کنش و واکنش شخصیت سینمایی از نخستین گره‌خـــوردن تضادها تا آخرین مرحله‌ٔ گره‌گشایی تاثیرخواهد گذاشت.

جنبه‌های دیگر روانشناسی در مورد انسان می‌تواند شامل زندگی عشقی او بشود که آیا راضی‌کننده است یا خیر، استعدادهاو امکانات فکری او فرصت بروز و خودنمایی داشته یا پوشیده مانده است، نحوه‌ٔ رفتار اجتماعی او، حالتی صحیح و متوازن دارد یا ناشیانه است. سرگرمی‌ها، شاخص عمده دیگری برای شناخت شخصیت است. آیا انسان در اوقات فراغت کتاب می‌خواند، قمار می‌کند، به‌شکار می‌رود، روی اسب‌های مسابقه شرط بندی می‌کند، یا این که ساعت‌ها به‌تماشای تلویزیون می‌نشیند؟ انسان، شخصیت خود را در سرگرمی‌های روزانه‌اش آشکار می‌کند و این‌ها نیز می‌تواند درتکامل و شناخت یک شخصیت سینمایی مورد استفادهٔ قرار بگیرد.

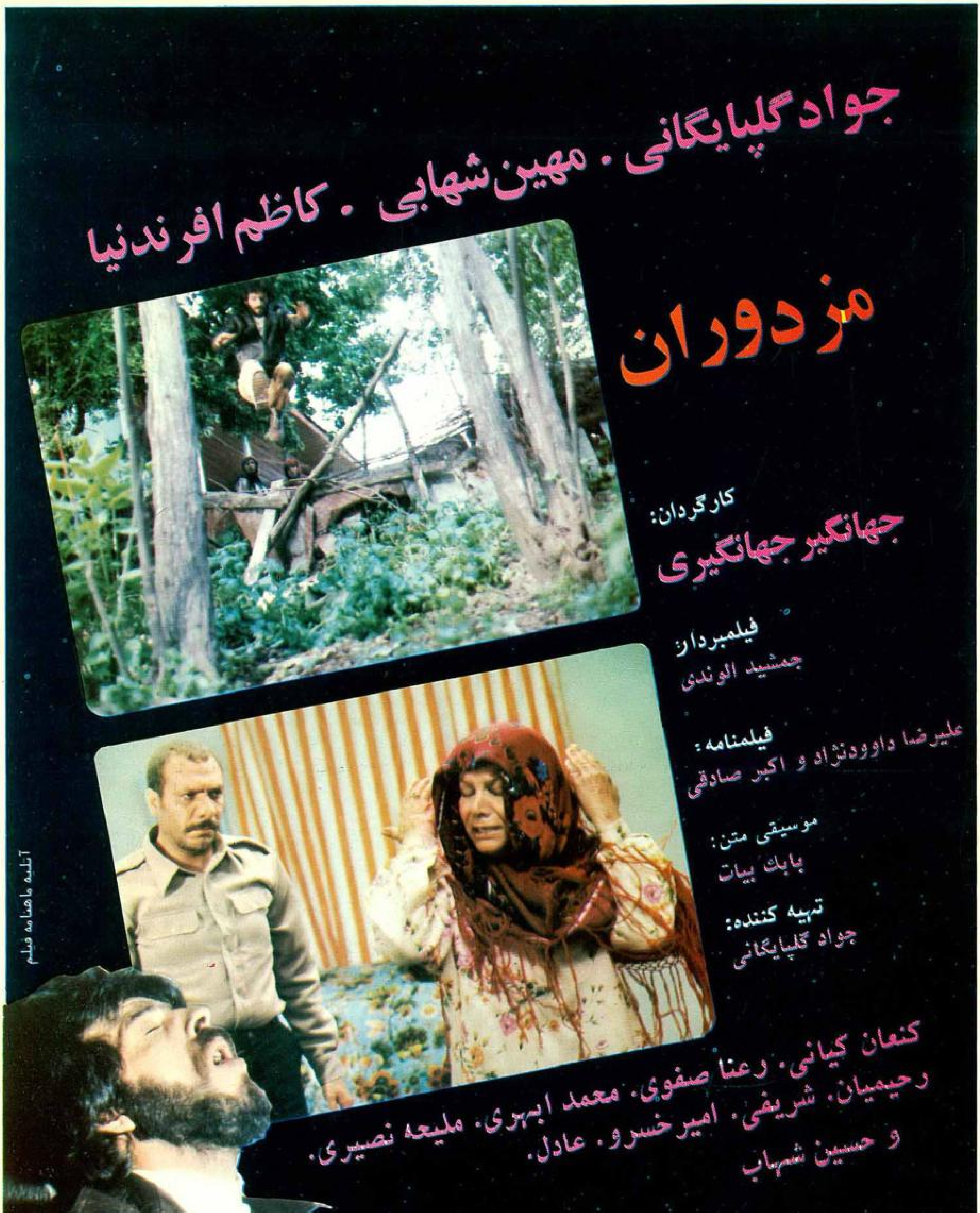
آنچه که درواکنش هر شخصیت سینمایی نسبت به‌هر بحران داستان، امری "احتمالی وضروری" است، از جمع کل ویژگی‌های فیزیکی، محیطی و روانی او نشات می‌گیرد که همه‌ٔ آنها باید به‌نحو کامل برای درک و تفهیم بیشتر بیننده تصویر بشوند. شخصیت‌های سینمایی باید تحت اکثر موقعیت‌ها و مقتضیات به‌علت و معلول روابط در زمان رخ دادن درطی داستان، یا روابطی که قبل از پایان فیلم آشکار می‌شود، واکنش نشان‌بدهند. پایان سست و نارسای فیلم‌ها موجب خشم بیننده می‌شود.

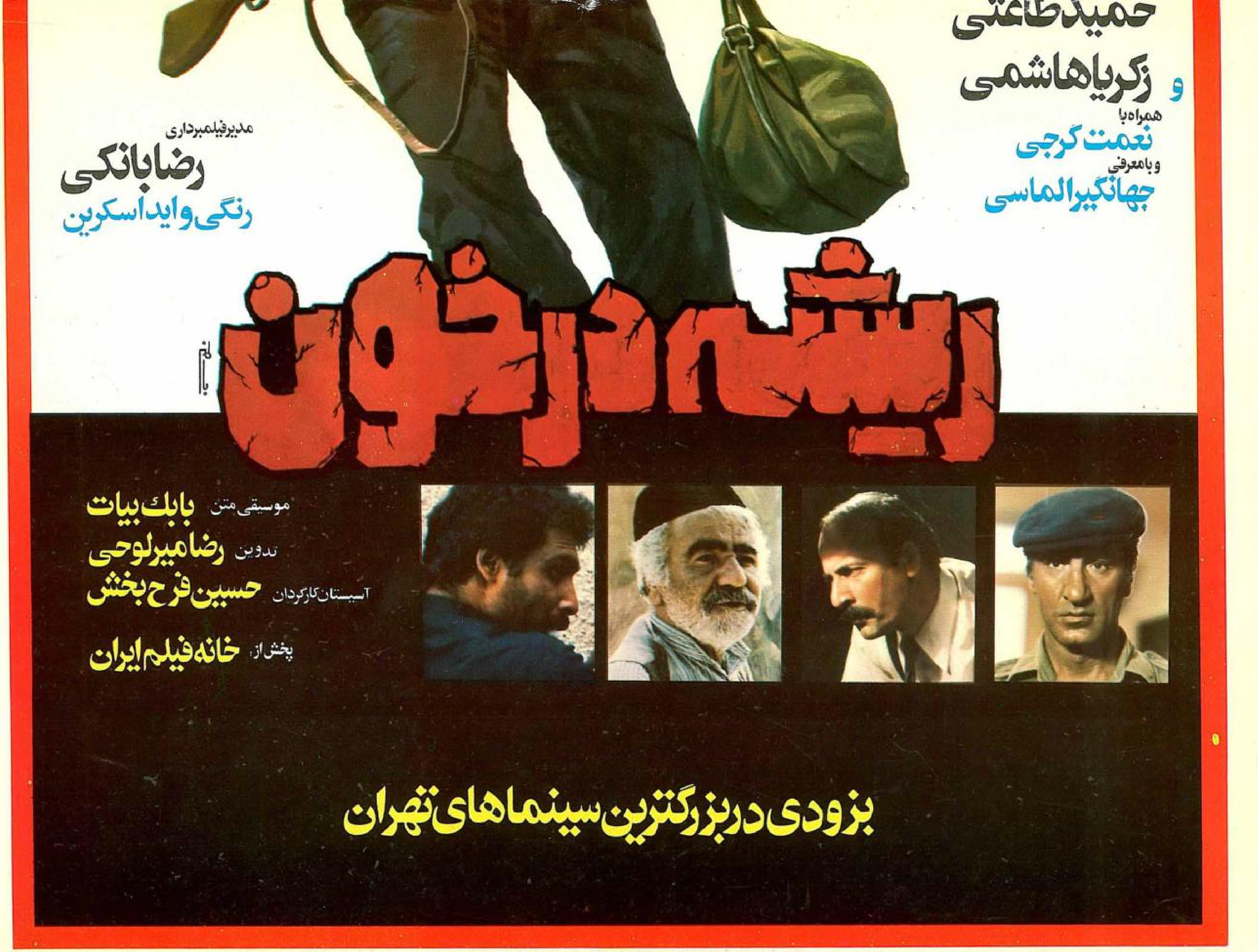
رابطهٔ درونی و متقابل شخصیت‌ها

شخصیت‌های اصلی و فرعی:

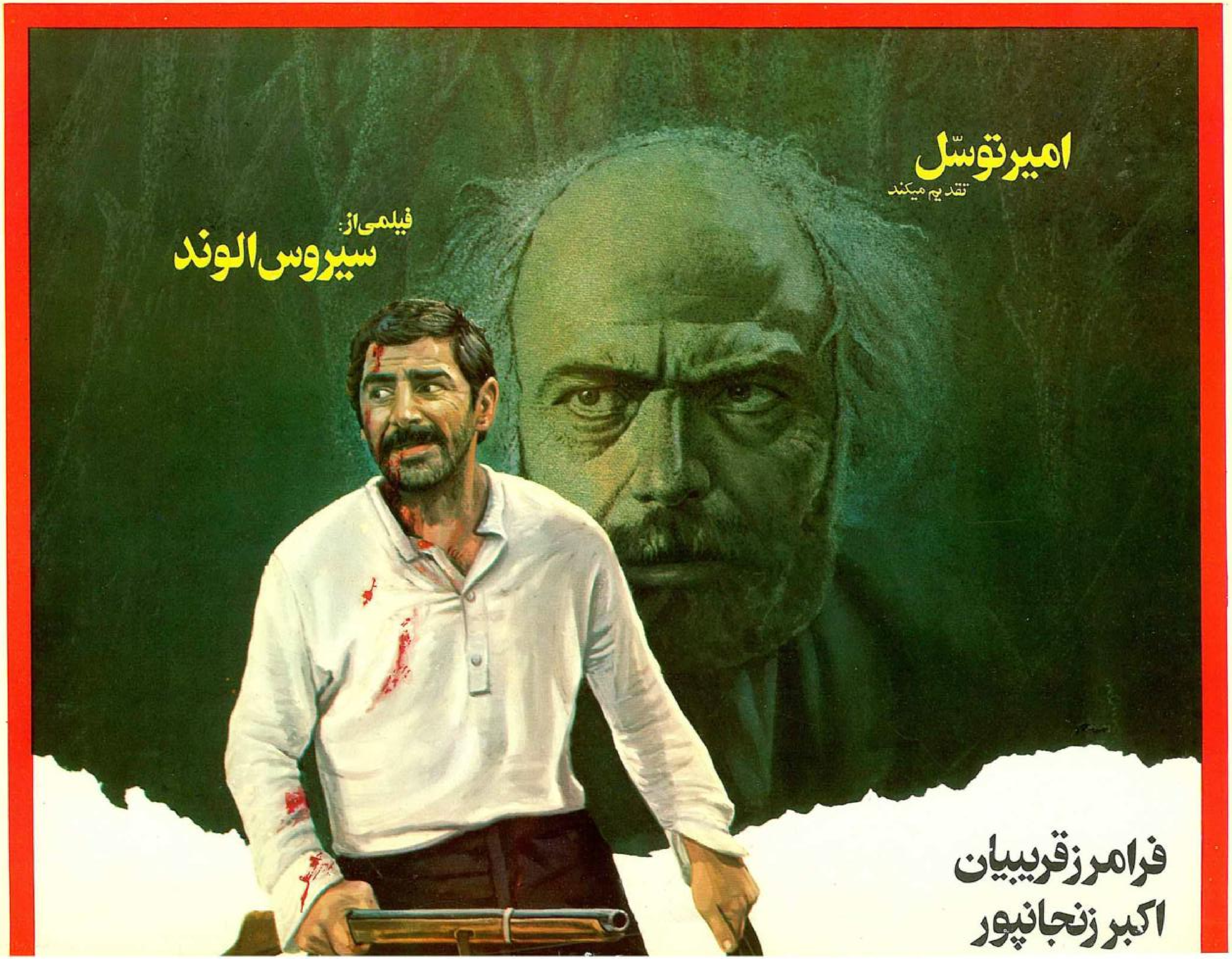
شخصیت‌های‌اصلی‌وفرعی‌باتوجه به‌تکامل‌سه بعدی و واقعی آنان متفاوتند. شخصیت‌های اصلی که حوادث داستان فیلم در پیرامون‌آنها دور می‌زند، غالبا" شخصیت درونی کاملا"

بقیه در صفحه ۳۵


جواد گلپایگانی . مهین شهابی . کاظم افرندنیا
مزدوران
کارگردان:
جهانگیر جهانگیری
فیلمبردار:
جمشید الوندی
فیلمنامه:
علیرضا داوودنژاد و اکبر صادقی
موسیقی متن:
بابک بیات
تهیه کننده:
جواد گلپایگانی
کنعان کیانی. رعنا صفوی. محمد ابهری. ملیحه نصیری.
رحیمیان. شریفی. امیرخسرو. عادل.
و حسین شهاب
محصول کارگاه فیلم پویا
آتلیه ماهنامه فیلم



حمید طاعتی
و زکریا هاشمی
همراه با
نعمت گرجی
و با معرفی
جهانگیر الماسی
مدیر فیلمبرداری
رضا بانکی
رنگی واید اسکرین
ریشه در خون
موسیقی متن بابک بیات
تدوین رضا میرلوحی
آسیستان کارگردان حسین فرح بخش
پخش از خانه فیلم ایران
بزودی در بزرگترین سینماهای تهران



امیر توسّل
تقدیم میکند
فیلمی از:
سیروس الوند
فرامرز قریبیان
اکبر زنجانپور


گروه تعاون و توزیع فیلم ایران
باسپاس از همکاری:
ساموئل خاچیکیان
عنایت بخشی
جمشید آریا
اسماعیل محرابی
و رمضانی خز
بالاش
رنگی ایستمن کالر
ساخته: اکبر صادقی
مدیر فیلمبرداری: جمشید فرجی
موسیقی متن آثری: منصور تهرانی
سناریست اسماعیل هادی
آسیستان کارگردان: غلامرضا گمرکی
همراه با: علی برجسته • احمد بهروزی • عباس مختاری • تاجی • شاپور بخشائی • شیرین بختیاری با معرفی: خسرو یزدانی



دختر رایان

متفاوتی از شخصیت‌های ظاهر دارند که درفیلم تصویر می‌کنند و در نقطهٔ اوج، منش و خلق و خوی واقعی آنان در نتیجهٔ تجربه‌هایشان آشکار می‌شود و دگرگونی‌هایی می‌یابد. از سوی دیگر، شخصیت‌های فرعی، به‌عنوان قانون و قاعده، چندان تغییر نمی‌کنند: آنان با شخصیت‌های اصلی که در داستان عرضه می‌شوند در پیشبرد حوادث همکاری دارند، اما حادثه‌ها برگرد آنان دور نمی‌زند و اگر آنها نیز به‌طور کامل تصویر شوند، موجب کاهش توجه بیننده به‌شخصیت‌های اصلی خواهد شد.

درهر فیلمی که یک‌شخصیت فرعی، توجه همگان را به‌خود جلب کرده، علت را باید در فیلمنامه یا کارگردانی ضعیف، و احتمالا" اجرای نامناسب نقش توسط بازیگر نقش شخصیت اصلی جستجو کرد. "ضدقهرمان"، کسی است که شور و هیجانش موجب به‌حرکت درآمدن تمامی عوامل می‌شود، و "قهرمان" که در برابر او برمی‌خیزد، باید به‌صورت یک انسان واقعی و زنده، تکامل یابد تا بیننده بتواند با عوامل جسمانی، محیطی و روانی آنان که در همهٔ واکنش‌هایشان آشکار می‌شود، همذات‌پنداری کند. شخصیت‌های فرعی نیز بایستی باتوجه به‌این نشانه‌های مشخص و اساسی ساخته شوند، اما اصل تابعیت شخصیت‌های فرعی مهم است و بایدرعایت شود، زیرا آنان به عنوان عواملی که با شخصیت‌های اصلی سروکار دارند و همچنین به‌عنوان بخشی از طرح داستانی و تمهیدات نمایشی هستند. هر شخصیت فرعی که از این ویژگیها بی‌بهره باشد، هرقدر هم دلچسب و مجذوب‌کننده بنظر برسد، بایستی حذف شود. تکامل مناسب یک‌شخصیت فرعی، به‌اهمیت او در برابر شخصیت‌های اصلی داستان مربوط می‌شود.

هماهنگی شخصیت‌ها:

تنظیم و هماهنگی شخصیت‌ها به‌وجود افراد متعدد در داستان اشاره دارد که درچار—چوب اصول دراماتیک مربوط به‌شخصیت ظاهر وشخصیت باطن قرار می‌گیرند و تضادهای درونی آنان موجب جلب توجه می‌شود. اگریک هنرمند، یک سوداگر، یک دانشمند، یک سیاستمدار ویا یک دلال مواد مخدر همزمان توقیف بشوند، به‌زودی، برخوردی بین‌آنان درخواهد گرفت و این‌به‌علت شخصیت‌های ظاهری و باطنی نامتجانس آنان است. همین افراد را درموقعیت‌هایی قرار بدهید که‌یکی از آنان چیزی می‌خواهد که دیگران نمی‌خواهند او داشته باشد و درنتیجه، تضادی دراماتیک پدید می‌آید. هرکدام از این افراد درگیر درمبارزه، براساس ویژگیهای خود واکنش نشان خواهند داد.

هماهنگی و تنظیم شخصیت‌های یک داستان، به‌انتخاب و اختیار فیلمساز در فراهم آوردن نقاط سه‌گانه‌ای در مثلث ساخت بحران (که قبلا" بحث شد) می‌افزاید و او را به‌خلق تعدادی از بحران‌های غیرمنتظره توانا می‌کند.

دگرگونی در شخصیت‌ها:

یک‌فرد را در موقعیتی آکنده از تضاد و کشاکش بانیرویی دیگر قرار بدهید و او به‌زودی علیه عواملی که زندگی او را آشفته کرده‌اند و با این منظور که آنها را با خواست‌های خویش هماهنگ کند، واکنش نشان می‌دهد اما ناخودآگاه، خود او نیز درحینی که می‌کوشد دگرگونی ایجاد کند، دستخوش تغییر می‌شود.

شناخت این که زندگی و مردم بطوردائم تغییر می‌کنند، شکلی از دانش و معرفت غیرقابل بیان و توصیف‌ناپذیر است که‌بیننده به‌هنگام تماشای فیلم دراماتیک با خود به همراه می‌آورد. بیننده انتظار دارد که‌شخصیت اصلی یک‌اثر دراماتیک، در نتیجهٔ تجربه‌های خود در داستان، دستخوش تغییر و تحول بشود، همچنان که خود او در نتیجهٔ کوشش—هایش درزندگی تغییر کرده است.

اگر شخصیت‌های اصلی فیلم دراماتیک تغییری نکنند، بیننده با حالتی ناراضی از سینما خارج می‌شود و حق هم دارد. فقط دردرام‌های سطح پایین است که شخصیت‌های اصلی از دگرگونی و تحول ناتوان می‌مانند.

دگرگونی در شخصیت‌های اصلی بایستی درنتیجهٔ رسیدن به نقطهٔ اوج فرابرسد. هنگامی که آنان با حقیقتی در مورد خود روبرو می‌شوند و تغییر می‌یابند، یا این که به‌علت ناتوانی درایجاد تغییر و تحول درونی ازبین می‌روند. دگرگونی شخصیت‌ها بایستی پس از نقطهٔ اوج تبلور حاصل کند و بادگرگونی درکیفیت عاطفی فیلم، نمایانده بشود:

فیلم "گراجوئت" (فارغ‌التحصیل) در بی‌علاقگی آغازمی‌شودودرتعهدپایان‌می‌پذیرد.

فیلم "دختر رایان" در شور و زیاده‌روی آغاز می‌شود و درخودداری و فارغ از خود بودن پایان می‌پذیرد.

فیلم "کابوی‌نیمه‌شب" درغرور، خودبینی، گمراهی و خودپسندی آغاز می شود و درتواضع، تفاهم و دوستی پایان می‌پذیرد.

درهرکدام از این فیلم‌ها، درنتیجهٔ اعمال شخصیت‌ها، تغییری اساسی یا مرگ برای آنان پیش می‌آید و مفهوم و نیت عاطفی فیلم در پایان با زمینهٔ عاطفی‌ای که با آن آغاز شد، تفاوت می‌کند.

همراه با سیر حوادث درفیلم، تغییری‌تدریجی نیز بایددرطبیعت‌شخصیت پدید آید یا این که دگرگونی‌هایی برای‌این‌که قابل‌قبول‌بنظر برسد، ممکن‌است بیش از حد ناگهانی باشد.

احساسی از بی نیازی که در درون یک شخصیت سینمایی موج می‌زند به پیدایی عوامل و دست‌مایه‌های ضعیف و کم‌مایهٔ دراماتیک کمک می‌کند. انسانی که اصولا" بتواند به‌تنهایی به‌پیش برود، نه‌متکی بر چیزی و نه‌نیازمند چیزی باشد و چیزی نخواهد، به‌ندرت می‌تواند به‌عنوان‌شخصیت سینمایی مورد استفاده قرار بگیرد چرا که امیال وخواست‌های برآورده نشده، دلیلی برای عملی است که به‌تضاد و کشاکش رهنمون‌می‌شود. درام به‌معنای روابط مشترک و متقابل درونی‌و بیرونی در بین افراد است.

دگرگونی‌های عاطفی بایستی درهرسکانس ومرحلهٔ بحران، و همچنین به‌گونه‌ای تصاعدی درطول فیلم، رخ بدهد. یک بحران بایستی براساس یک‌حالت عاطفی آغاز شود و همچنان که‌شخصیت اساسی برای نیل به هدف‌هایش کوشش می‌کند و شکست می‌خورد، براساس حالت عاطفی دیگری پایان پذیرد. هنگامی که "جوباک" در فیلم "کابوی نیمه‌شب" راه خود را با زور به‌داخل پانسیون زنان باز می‌کند تا خود را در معرض فروش بگذارد، او و دوستش، "راتسو"، رویاهای افسارگسیخته‌ای درمورد شناکردن درامواج دریای آبی‌رنگ کناره‌های آفتابی فلوریدا درسر دارند، آن هم باپولی که "جوباک" به‌دست می‌آورد، اما "جو" را عملا" بیرون می‌اندازند ورویاهای آنان، همراه او به‌روی پیاده‌رو، نقش برزمین می‌شود. کیفیت عاطفی بحران از امیدی روبه تصاعد، به‌نومیدی خردکننده‌ای تغییر می‌کند ودرجریان این‌کار، گمان‌های "جو" و "راتسو" راتغییر می‌دهد. ■

گفتگو با «انیو موریکونه»، آهنگساز فیلم

در موسیقی متن فیلم، سادگی را جستجو می کنم



مارکوپولو

● بهتر است کارگردان با یک آهنگساز به توافق برسد و همیشه با او کار کند.

● در بعضی فیلمها، از صدای انسان بجای ساز استفاده کرده‌ام.

نوشته: اوبرنیوگره — ترجمه: جمشید سامانی کوتاه‌شده از مجله "پوزیتیف"، آوریل ۱۹۸۳



"بیابان تاتارها"

ه در آغاز علاقمند بودید که ترومبون بنوازید یا آهنگساز باشید؟

ــ بنا به تشویقهای پدرم، شروع به نواختن ترومبون کردم. برای تحصیل رشتهٔ موسیقی، در کنسرواتوار "سانتا چچلیا" به آموزش پرداختم. هارمونی را بعنوان واحد تکمیل‌کننده گذراندم. استادم "روبرتو گاجیانو" استعداد زیادی در من دید و توصیه کرد در رشتهٔ آهنگسازی فارغ‌التحصیل شوم. البته تجربه‌هایی هم از دوران کودکی در این زمینه داشتم. تشویق "گاجیانو" باعث خوشحالیم شد و به خود مطمئن شدم.

ه چه عاملی باعث شد که مصنف موسیقی متن فیلم شوید؟

ــ در واقع احتیاج مالی. چون با آهنگسازی متداول نمی‌توانستم خرج زندگی را تامین کنم. در ابتدا قراردادی با رادیو تلویزیون ایتالیا بستم. در حین کار کردن برای این سازمان بود که یک کارگردان از من خواست برای فیلمش موسیقی متن بسازم. سپس کارگردان دیگری به سراغم آمد. بدین ترتیب آهنگساز موسیقی متن فیلم شدم.

ه در فیلمی مثل "داستان بزرگ غرب"، موسیقی شما نسبت به‌تصویرهای فیلم، وسعت بیشتری دارد. فکر نمی‌کنید که موسیقی از فیلم کمی جلوتر رفته است؟

ــ حرکت‌موسیقی در فیلمهای "سرجیو لئونه" در لحظه‌های واقعی شروع می‌شود. این لحظه‌ها ممکن است یا درونی باشند یا تصویری. موسیقی آرام آرام با فراهم آمدن زمینه به بیرون حرکت می‌کند. در نتیجه به احساسات انسانهایی می‌رسیم که در یک صحنهٔ واقعی جا دارند و همزمان هم به خارج صحنه هدایت می‌شوند. این عمل منتج به بعد بخشیدن درون شخصیت‌ها می‌شود. ولی در موسیقی همیشه لحظه‌هایی وجود دارد که انسان را از واقعیت جدا می‌کند. به اتفاق "سرجیو لئونه" این تکنیک را تجربه کرده‌ام. اما همیشه نمی‌شود از این روش استفاده کرد. اما موارد یادشده، بهترین موفقیتها برای این مورد بودند.

ه بعد از ضبط موسیقی، آیا تدوین و میکساژ فیلم را هم دنبال می‌کنید؟

ــ تدوین موسیقی را خودم بعهده می‌گیرم. در ابتدا فیلم را می‌بینم، دستکاری‌های کوچکی را انجام می‌دهم و احیانا اگر قطع‌هایی لازم باشد، انجام می‌دهم.

اگر کارگردان علاقمند باشد، به هنگام میکساژ حضور خواهم داشت. ولی این کار را همیشه انجام نمی‌دهم. معمولا کارگردانها راضی به حضور آهنگساز در مرحلهٔ میکساژ نیستند. کارگردان علاقمند است که اختیار بالا بودن و یا پائین آوردن سطح صدای موسیقی را داشته باشد و حتی اگر لازم باشد موسیقی متن را از صحنه دلخواه بردارد. اما گاهی نظرهایی در مورد کم کردن موسیقی یا افکتهای صوتی می‌دهم. اتفاق افتاده است پاره‌ای از اجزاء صوتی اگر صدایشان پایین ضبط شود بهتر است. بدلیل اینکه تشخیص همهٔ عوامل صوتی که با هم مخلوط شده‌اند، کاری مشکل است. گوش انسان قادر نیست در آن واحد تمام علائم صوتی را دریافت کند و همه را هم تشخیص دهد. در این مرحله است که کارگردان باید اختیار و آزادی عمل داشته باشد و بداند چگونه و به چه نحو صداها را میکس کند. اتفاق می‌افتد که کارگردان در زمینهٔ عملی که انجام داده نمی‌خواهد پاسخگوی کسی باشد. آهنگساز فیلم هم نباید در این زمینه دخالت کند. البته این مورد همیشه پیش نمی‌آید و بستگی به ظرفیت کارگردان دارد.

ه پس از میکساژ بعضی از سازها شخصیتی به مراتب بزرگتر از سایر موارد مشابه پیدا می‌کنند. بعضی از آنها رنگ بخصوصی می‌گیرند. برای مثال: هارمونیکای "داستان بزرگ غرب" یا "سینتیسایزر" فیلم "جن‌گیر ۲"، یا سازهای ضربی فیلم "شعله‌های آتش".

ــ این مطلب مربوط به درک موزیکال از یک قطعه است. می‌خواهد در حین نوشتن موسیقی باشد یا در حین ضبط آن. یا حتی در مرحلهٔ میکساژ. در ضمن هارمونیکا یک موجود واقعی است. سازهای ضربی "شعله‌های آتش" هم جزیی از زندگی انسانهای اولیه است. به همین دلیل برای تماشاچی ــ شنونده قابل قبول است اگر کسی را که در حال نواختن طبل است نبیند ولی صدای آن سازها در صحنه وجود داشته باشد.

ه در خیلی از فیلمهایی که موسیقی‌متن نوشته‌اید، از صدای انسانی به جای ساز استفاده کرده‌اید.

ــ البته مواقعی نیز بوده است که از این‌صدا به عنوان دستهٔ کر استفاده شده است. اما در

فیلمهایی چون "داستان بزرگ غرب" دقیقا به عنوان یک ساز از آنها استفاده کرده‌ام. در موسیقی متن این فیلم صداهایی وجود دارد که آوازی را بدون وجود متنی نوشته‌شده می‌خوانند.

ه در خیلی موارد مثل فیلمهای "نبرد الجزیره" یا "شهر خشونت" و یا "کارگران به بهشت می‌روند" شما از شکلهای مارش نیز استفــاده کرده‌اید.

ـ تقسیم زمانی و اندازهٔ آن مسائلی‌هستند که اهمیت دارند. در هر فیلمی هم حتما دلیلی برای تقسیم کردن زمان به شکلی خاص وجود دارد. در فیلم "نبرد الجزیره" از سازهای ضربی ابتدایی استفاده شده است و تقسیم‌زمانی درآن را به طور اتفاقی انجام دادم. در فیلم "بازجویی" نمی‌توان به طور مطلق گفت موسیقی دارای مارش است. به نظر من بهتر است گفته شود که ریتم مارش داشته. در حالیکه موسیقی متن فیلم "کارگران به بهشت میروند" واقعا شکل مارش دارد. در فیلم "بازجویی"، بیش از اینکه شکل مارش باشد یک تانگو با حالتی مسخره و مضحک است. در مورد "کارگران به بهشت میروند" من با در نظر گرفتن موضوع فیلم به یک مارش رسیدم. نوع راه رفتن، حالت اعتراض، ریتم کار کردن و گذشت زمان که برای القای آن از یک ساز الکترونیک استفاده کرده‌ام، باعث شده که ساخت موسیقی متن این فیلم شبیه مارش باشد.

ه از این‌که در انواع مختلف فیلم مانند وسترن، ترسناک و پلیسی کار می‌کنید راضی هستید؟

ـ دوست دارم از این نوع به‌آن نوع بروم. برایم نوعی سرگرمی است. در مورد فیلــم وسترن شاید بیش از صد پیشنهاد را به خاطر سی پیشنهاد رد کرده‌ام. دلم نمی‌خواهد که مردم و به‌ویژه حرفه‌ای‌ها تصور کنند من متخصص وسترن هستم.

ه در حین ساختن موسیقی متن برای فیلمهای تاریخی آیا تحقیقات خاصی نیز روی موسیقی آن دوره انجام می‌دهید؟

ـ من دارای تحقیق صرفا تخصصی نیستم ولی موسیقی قدیمــی و کلاسیــک را به خوبی می‌شناســم. آن زمان که کمپــوزیسیــون را در کنسرواتوار فرا می‌گرفتم، تمام تاریخ موسیقی را هم مطالعه‌کرده‌ام. اتفاق هم افتاده‌که درمواقعی تصمیم‌گرفته‌ام از موسیقی هم‌عصر داستان استفاده نکنم.

ه اینطور به‌نظر میرسد که شما ارکستر بزرگ را ترجیح میدهید؟

ـ ارکستر را دوست دارم، ولی علاقه‌ام بیشتر به سولیستهاست. بدلیل وجود تونهای مخصوصی سعی می‌کنم از ارکستر خارج شوم وآنرا در پس زمینه قرار دهم. در این مورد قانون بخصوصی وجود ندارد.

ه خیلی از ساخته‌های شما به‌صورت صفحه در دسترس است. اما بعضی از آهنگسازان موافق با شنیدن‌موسیقی ساخته‌شده‌شان‌جدا‌ازفیلم‌نیستند.

ـ این نوع طرز تفکر را درک می‌کنم. خود منهم برای فیلم موسیقی می‌سازم، نه برای صفحه. اما اگر بخواهند آنرا بر روی صفحه نیز چاپ کنند، دردسری تولید نمی‌کنم. چون صاحب اصلی موسیقی متن فیلم، من که نیستم. من در موسیقی فیلم، سادگی را جستجو می‌کنم وفکر می‌کنم که باید جدای از فیلم‌هم دارای ارزش و شنیدنی باشد.

ه با کارگردانهایی که به یک زبان مشترک موزیکال نمی‌رسید، چگونه کار می‌کنید؟ به ویژه‌آنهایی که دربارهٔ موسیقی صحبت نمی‌کنند و تقریبا" روز ضبط موفق می‌شوند به موسیقی متن فیلمشان دسترسی پیدا کنند.

اصولا من با چنین کارگردانی از قبل صحبت می‌کنم. طبعا اگر در همان آغاز موسیقی را درک نکرده باشد، فقط می‌تواند روز ضبط‌آنرا به اجبار درک کند، و یا برعکس. به‌طور حتم در چنین مواردی مشکلاتی نیز وجود دارد. ولی این وظیفهٔ آهنگساز است که خود را قابل تفاهم نشان دهد. به همین دلیل است که عقیده دارم بهتر است کارگردان با یک آهنگساز به توافق برسد و همیشه هم با او کار کند. چون هم زبان هم را می‌فهمند و هم کارگردان موسیقی او را درک می‌کند.. بارها اتفاق افتاده است که دیگران توانسته‌اند مرا متقاعد کنند که ایده‌ای را رد کنم‌و در عوض ایده دیگری را قبول کنم. این نوع روابط را با "پونته کوروو"، "مونتالدو" و "برتو لوچی" هم دارم. به نظر من کارگردانی که با هر فیلمش آهنگساز عوض می‌کند، هیچگاه نمی‌تواند رابطهٔ صحیحی را بوجود بیاورد و در نتیجه یک گفتگوی سالم انسانی و فرهنگی و درونی را هم طبعا نمی‌تواند بدست بیاورد. برای من این نوع روابط منشاء اثر کیفــی در کارم بوده است. ■

"انیو موریکونه" شخصیت عجیبی است که به نظر می‌رسد اگر می‌خواست دست به فیلمسازی بزند بطور قطع کارگردان معتبری از کار در می‌آمد، و این دال بر تسلط‌آهنگساز در سینما است. بدون شک نیمی از شهرت "سرجولئونه" مدیون او است، و همینطور وسترن اسپاگتی. با این حال، موسیقی فیلم "بخاطر یک مشت دلار" تماما ملهم از موسیقی اصیل وسترن بود. قطعهٔ مشهوری که با ترومپت نواخته می‌شد، سرشتی داشت که جبرا منبعث از قطعه‌ای ساختهٔ دیمیتری تیومکین در فیلم "آلامو" بود، که آنهم با ترومپت نواخته می‌شد. اما استفادهٔ او،از انواع مختلف گیتار، نژاد اروپائی آهنگساز را بر ملا می‌ساخت. خصوصا اینکه ریتم‌ها (و نه وزن‌ها) ماهیتی ایتالیائی داشت و گروه کر که عملکردش به شباهت به صحبت کردن خود ایتالیائی‌ها نبود. بر آن صحه گذاشته بود. اما با اینهمه موسیقی فیلم مزبور بر جنبه‌های دیگر فیلم تفوق کامل داشت و نه تنها بر موسیقی متن فیلمهای آمریکائی، که حتی بر شکل موسیقی فیلم در دنیا تاثیر گذاشت. البته این در حالی بود که پیشاپیش در نقاط دیگر دنیا، آهنگسازانی مثل هنری مانچینی بر این نوجوئی دامن زده بودند. اما از لحاظ خلق ملودی‌هائی که بیننده را جا به جا در سالن سینما میخکوب کند، موریکونه ذوق بهتری دارد و در همین یک زمینهٔ خاص، شخصی را به قدرت نوآوری ابتکار وی ندیده‌ام. به ویژه اینکه او ملودی اصلی را به سازی می‌دهد که از حیث ترکیب ارکستری با دیگر سازها در تعارض است. در عنوان بندی فیلم "سارا" (دان سیگل) بر زمینهٔ ارکستر ناگهان یک فلوت هندی، بسیار سریع ملودی اصلی را می‌نوازد و قطع می‌شود، ریتم همچنان ادامه دارد و فلوت مثل جهش‌های ناگهانی یک قورباغهٔ شیطان، مدام ظاهر می‌شود و بعد به سرعت سرش را می‌دزدد. و همانطور که یادآوری شد،ملودی اصلی همچنان برعهدهٔ همین فلوت است. در فیلم "دو مرد یک شهر" (آلبرتو دومارتینو)، ارکستر با ریتمی بسیار کند، مثل‌آب کم عمقی که به کندی وآرامی درخشکسار راهی برای عبور بـاز می‌کند، آغاز می‌شود، پس از لحظـه‌ای، ناگهان ترومپت مثل صدای سوت کارخانه و یا آژیر خطر، اما نه به حالت خطر که در هیئتی حزن‌آلود سه‌بار آه می‌کشد و قطع می‌شود. ارکستر همچنان ادامه دارد و شخصیت ترومپت نیز به همین سیاق بعد از چند میزان تکرار می‌شود و همینطور به تناوب. فیلم بر عنصر خیانت و بهت ناشی از آن تاکید می‌کند. بی‌تردید نالهٔ ترومپت دلیلی برهمین اعتبار است. در صحنه‌ای از فیلم، پلیس بسوی یک سارق حرفه‌ای که مورد خیانت واقع شده است (کرک داگلاس) شلیک می‌کند، تماشاگر هنوز از چگونگی زخم اطلاع ندارد (اگر اشتباه نکرده باشم، گویا مطمئن هم نیست که گلوله اصابت کرده باشد)، او دست به زیر بغل در محل زخم می‌برد — موسیقی آرام ارکستر با وقار خاصی که در ضمن حاکی از نوعی انتظار و اضطراب است فضا را انباشته می‌سازد ـ دستش را در حالیکه غرق در خون است از زیر بغل بیرون می‌کشد ـ نالهٔ ترومپت بطور همزمان بر روی اضطراب ارکستر هویدا می‌شود ـ تاثیر صحنه بقدری است که تماشاگر احساس می‌کند این خود اوست که گلوله خورده است. و در جهت تایید بیشتر موریکونه باید گفته شود که "دو مرد یک شهر" از حدود فیلمهای متعارف نیز پائین‌تر بود. علاوه بر این اهل موسیقی خوب می‌دانند که باداشتن یک صدای نامتناسب با ارکستر، حفظ متانت چقدر مشکل است.

در فیلم "دادگاه مافیا" (پاسکواله اسکوئه تیه‌ری)، موسیقی تیتراژ بگونه‌ای است که کذب کارگردان را می‌پوشاند، و اگر بقیهٔ فیلم تا به این حد سطحی نبود، موسیقی موریکونه باز هم قادر به استتار بود و اجازه نمی‌داد که دست فیلمساز، چنین رو شود. چنانکه در فیلم "نهنگ خشمگین" (مایکل آندرسون)، باز بر دستی تمام نقاط‌افول فیلم را می‌پوشاند.

موریکونه تحصیلاتش را در کمپوزیسیون، زیر نظر پتراس رئیس کنسرواتوار رم به پایان رساند، بعد از اینکه موزیک‌های سنفنی و مجلسی نوشت به سینما روی آورد و با استعدادی که داشت، در این کار اوج گرفت. شرکت او در یک گروه بداهه سرا بنام کنسونانس‌های جدید (هارمونی مطبوع) از عواملی بود که باعث شد اینک موسیقی‌های او ورد زبان سینماروها باشد. کارهای او توسط‌ارکسترهای سبک منجمله "فاستو پاپتی" اشاعه پیدا کرد.

تورج زاهدی

گفتگو با «گوردون پارکز» فیلمساز سیاهپوست

همیشه به‌من می‌گفتند: «هالیوود کارگردان سیاهپوست نمی‌خواهد»

مصاحبه کننده: تام شپارد ـ سینه آست، پائیز ۱۹۷۷
ترجمه: حمید تبریزی



"گوردون پارکز"، فیلمساز سیاهپوستی است که به‌طورحرفه‌ای در سینمای هالیوود کار می‌کند. هرچند که او نیز یکی از سیاهان آمریکا است اما شیوه‌های کار سینمائی در این کشور را آموخته و به‌راه افتاده است. برخی از حرفهای او، باز گوینده‌ٔ دردهای سیاهان است امـــا اصول تجارت در هالیوود، او را بدانجا کشانده که با فیلمهای سری "شفت"، سیاهان را تخدیر می‌کند، صرفا" بهاین دلیل که سیاهان هم قهرمان می‌خواهند. بنابراین، حرفهای پارکز، حرفهای یک سیاهپوست حل‌شده در سیستم هالیوودی است.

گوردن پارکز بعد از موفقیتش بعنوان یک عکاس حرفه‌ای (۲۵ سال برای مجله *لایف* کار می‌کرد)، نویسنده (*انتخاب اسلحه*، *سیاه بدنیاآمده*) و موسیقی‌دان، تقریبا" دیروارد صنعت سینما شد. اولین فیلم او "*درخت دانش*" (۱۹۶۹)، خاطرات رشد یک جوان سیاه در کانزاس که براساس اتوبیوگرافی خود او بود، همانقدر از لحاظ تصویری زیبا بود که از یک استاد عکاسی که به فیلمسازی رو آورده، انتظار میرفت، ولی فیلم از لحاظ دراماتیک ساکن بود و موفقیت تجاری بدست نیآورد. بنابراین پارکز هم برای فیلم بعدی‌اش موضوعی داغ را انتخاب کرد که فروشش حتمی بود.

فیلم شفت (Shaft) (۱۹۷۰) یک فیلم پرفروش تجارتی بود که نوع جدیدی از فیلم‌های پرحرکت سیاه را پایه‌ریزی کرد و سبک تصویری جدیدی را در فیلم‌هائی که در سالهای ۱۹۷۰ درباره محله‌ها و شهرهای محروم ساخته میشد بوجود آورد. پارکز کارش را در این زمینه برای مدتی ادامه داد و فیلم‌های موسیقی عظیم شفت و The Super Cops را ساخت.

در سال ۱۹۷۶ او مبادرت به ساختن فیلمی کرد که بیشتر جنبه احساسی داشت: شکم‌سربی (Lead Belly). شروع فیلم، سال ۱۹۰۵ را نشان می‌دهد. یک جوان سیاهپوست بنام هادی لد بتر مزرعه خانوادگی‌اش را در لوئیزیانا ترک کرده، با گیتارش راه شرو پورت پرزرق و برق را پیش میگیرد، با این هدف که برای خودش آدمی بشود. درآنجا او درکافه‌ها موسیقی محلی سیاهان (Country Blues) را می‌نوازد و چون‌جوانی است که زیربار حرف زور نمی‌رود به‌او لقب شکم‌سربی میدهند.

بعد از ماجراهائی، او خود را در تگزاس می‌یابد و درآنجا با بلایند لمون جفرسون (یک استاد دیگر موسیقی مخصوص سیاهان) آشنا میشود. یکشب درحال اجرای برنامه دعوائی پیش می‌آید و او هم درگیر می‌شود و به زندان می‌افتد. او ۲۵سال بقیه عمر خود را در زندان‌های جهنمی‌تگزاس و لوئیزیانا بسر می‌برد. یک‌روز در سال ۱۹۳۳ دوموسیقی‌ـ شناس او را کشف می‌کنند و بقیه فیلم، بقول معروف، تاریخ است.

مانند اکثر داستانهای افسانه‌ای، شکم سربی نیز همیشه با این خطر مواجه بود که‌بدام کلیشه‌سازی بیفتد و فقط استعداد کسی مثل پارکز بود که فیلم را از این مهلکه نجات داد.

فیلم دارای ساختمان کلاسیک داستانی است: محکم، ساده، مستقیم‌و جهت‌دار. بطور خلاصه باید گفت فیلم شباهت زیادی به‌موسیقی خودش دارد. یعنی داستان روی‌تحقیر و اهانت بشر بنا شده است. (شهردار تگزاس بعد از شنیدن موسیقی شکم‌سربی می‌گوید که" وقتی یک کاکاسیاه تصمیم بگیرد که آواز بخواند، هیچکس بپایش نمیرسد").

در فیلم، غریزه ابتدائی زنده‌ماندن، با ظلم و ستم مبارزه می‌کند و بالاخره هم اراده پیروز میشود. (بعد از هفت‌سال اسارت در زنجیر، شکم‌سربی با حقانیت و غرور فراوان ادعا می‌کند "شما جسم مرا نشکستید، شما فکر مرا نشکستید، شما روح مرا هم نتوانستید بشکنید" و ما می‌دانیم که او راست می‌گوید). چیزی که به‌ترانه‌های شکم‌سربی قدرت می‌بخشد، انسان‌هائیست که ترانه‌ها درباره آنها گفته شده‌اند.

■ چطور کار را در فیلم شروع کردید؟

ـ فکر می‌کنم برای این بود که من یک داستان داشتم که اولین نوشته من بود: *درخت دانش*. این بزرگترین دارائی من بود چون برای فیلم ساختن مهم‌ترین چیز اینست‌که‌آدم‌این دارائی را داشته باشد.

من از *درخت دانش* بعنوان یک قدم بزرگ بطرف هالیوود استفاده کردم.

■ شما یک عکاس حرفه‌ائی بودید. چطور شد که تصمیم گرفتید فیلمساز شوید؟

ـ فکر کنم سال ۱۹۶۴ یا ۶۵، آن موقع برای مجله *لایف* خبر تهیه می‌کردم، برای اولین بار از نزدیک با فیلمسازی آشنا شدم و دیدم که کارها چطوری انجام میشود. همیشه دنبال چیزی نو بودم.

■ در سینما تحت تاثیر چه کسی بودید؟ آیا فیلمسازانـــی بودند که توجه شما را تا آن زمان بخودجلب کرده بودند؟

ـ نه، من هرگز توجهی به یک کارگردان بخصوص نداشتم. حدس می‌زنم که بزرگترین کمک و نفود را در *درخت دانش*، مدیون جان گاساوتیس هستم که مرا تشویق کرد تا داستانم را نفروشم و آنرا نگه دارم و خودم آنرا بسازم. او با کن هی من که آن موقع رئیس برادران وارنر بود، تماس گرفت. بعد از اینکه گاساوتیس قرار ملاقات من و هی من را ترتیب داد، به آنجا رفتم ولی فکر نمی‌کردم که هیچ اتفاقی بیفتد، چون من مدتها بود سعی می‌کردم *درخت دانش* را بسازم و همیشه بمن میگفتند "هالیوود کارگردان سیاه پوست نمی‌خواهد" ولی‌خـــوب، اتفاقا در عرض ۱۵ دقیقه کار درست شد.

■ اگر داستان نوشتن مهم‌ترین قسمت فیلم‌سازیست، شما چطور با آن برخورد کردید؟

ـ داستان من، داستان زندگی من‌بود. من آن را از حفظ بودم، و چون کتاب و فیلمنامه‌اش را خودم نوشته بودم، به آن کاملا" آشنا بودم. بنابراین از این نظر برای من آسانترین قسمت فیلمسازی بود.

■ درباره تهیه‌کنندگی چطور؟

ـ برای تهیه‌کردنش من احتیاج به کمک داشتم و برادران وارنر این کمک را به‌من دادند، من آدم‌هائی را برای دستیاری انتخاب کردم که به کارشان وارد بودند. به برادران وارنر گفتم "من می‌خواهم تنهاآماتور این فیـــلم باشم."

■ آیا شما می‌خواستید در فیلم چیزی بگوئید؟ چه‌چیزی؟

ـ من فکر می‌کنم که آدم باهر فیلمی که میسازد، چیزی می‌خواهد بگوید. *درخت دانش* یک‌اتوبیوگرافی بود. بعنوان کتاب هم اولین از یک سری بود. *انتخاب اسلحه* هم دومی بود و حالا دارم روی سومی کار می‌کنم. خیلی خوب میشد اگر همه آنها را میتوانستم بسازم.

پیام فیلم درباره یک جوان سیاهپوست درآمریکاست، که چطور همه خطرها و ناملایمات را پشت سر می‌گذارد، درحالیکه دیگران شکست می‌خورند.

■ **آیا در کار شما یک موضوع کلی هست؟**

ـ واقعا" نمی‌توانم بگویم که هست. یک کارگردان سیاهپوست، مثل بقیه، توی این کشور باید با هرچه گیرش می‌آید، بسازد.

من وقتی به دورو برم نگاه می‌کنم و می‌بینم که جامعه چه پولهائی را دارد در سطح بلیون دلار خرج می‌کند، کمی راجع به صحبت‌کردن درباره اهمیت فیلم تردید می‌کنم. آدم می‌بیند که فیلمهائی مثل *آرواره‌ها*، *ژرفنا* و خلاصه چنین فیلم‌هائی میلیون‌ها دلار فروش دارند. فوری آدم متوجه میشود، که اگر میخواهد سرکار باشد، باید درکارش هیجان وجود داشته باشد، وگرنه کارش پیش نمی‌رود و این یک تراژدیست.

ولی من سعی میکنم فیلم‌هایی بسازم که فکر می‌کنم مهم هستند. این تنها راهیست که من میتوانم در وجود خودم بکارم ادامه‌بدهم. چیزهای زیادی هستندکه من مایلم درباره‌شان فیلم بسازم. دلـــم میخواهد با دوربین، چیزهائی را که‌درنیویورک‌اتفاق می‌افتد نشان بدهم، چیزهائی را که در این کشور و دراین دنیا اتفاق می‌افتد نشان بدهم و احتمالا" هم من این فرصت را پیدا خواهم کرد. بعنوان مثال فکر می‌کنم فیلم **شکم سربی** دارای پیام مهمی بود، ولی ماتوی یک جور تله افتادیم ـ مردم سیاه‌پوست توی این تله افتادند ـ و آن حمایت کردن از فیلم‌هائیست که مهم نیستند و حمایت‌نکردن از فیلم ـ هائیست‌که‌مهم‌اند. اگر یک فیلم بود که باید از آن حمایت میشد، آنهم **شکم سربی** بود. این فیلم میتوانست یک جهش بزرگ‌باشد.

■ **شما فکر می‌کنید که نژاد پرستی باعث شد تا شکم سربی پخش نشود؟**

ـ من مخالف این هستم که آدم‌هائی که اینکار را کردند یا در اینکار سهم داشتند، نژاد پرست بودند. مسئله، اقتصادی بود و به‌سیاست داخلی استودیو مربوط میشد. نژادپرستی تاحدی دراینکار دخیل بود، ولی فکر نمی‌کنم همه‌اش بخاطر رنگ‌پوست بود، گو اینکه خیلی‌ها اینطور فکر می‌کنند. خیلی‌ها فکر میکنند چون من در فیلم، زندانیهای به زنجیرکشیده را نشان دادم که‌کتک می‌خورند و شکنجه می‌شوند و بعد هم هدف گلوله قرار می‌گیرند و سگها دنبالشان می‌افتند، همین باعث ناراحتی سفیدپوستها شده بود، چون نمی‌خواهند چنیـــن چیزهائی را ببینند. من واقعا" نمی‌توانم این را قبول کنم، چون سفیدپوستهای زیادی هم بودند که سخت تحت تاثیر فیلم قرار گرفتند و از سینما باچشمان گریان بیرون آمدند.

آنها همیشه یک دلیل اقتصادی دارند، نه یک دلیل احساسی. آنها می‌گفتند که "این فیلم کار نمی‌کند، فروش ندارد، مـــا نمی‌خواهیم پول بیشتری خرج کنیم."

البته فیلم را به تلویزیون فروختند. ولی هنوز کسانی هم هستند که واقعا" میخواهند فیلم را ببینند. فیلم زنده خواهد ماند و تنها راه از بین بردنش، پاره‌کردن نسخه اصلی است.

■ **روزنامه‌های سفید (منظور سفیدپوست) ازفیلم‌ساندر (ساخته مارتین ریت) حمایت کردند ولی از فیلم شکم سربی، نه. فکـــر می‌کنید علتش چی‌بود؟**

ـ بعضی از آنها حمایـــت کردند. *لوس آنجلس تایمز* نوشت که این یکی از بهترین فیلم‌هائیست که تابحال ساخته شده. مطبوعات زیادی به طرفداری از من برخاستند تا فیلم را روی پرده آورند. در وهله اول این خطر وجود داشت که اصلا" فیلم روی پرده سینما نیاید، همانطور که *پارامونت* فیلم‌ـ های زیادی داشت که نشان داده نشدند.

فرانک یابلانس، فیلم را تایید کرده بود ولی وقتی فیلم ساخته شد، او دیگر رئیس پارامونت نبود. وقتی چنین تغییر و تحولی پیش می‌آید، فیلم‌های در حال پخش همیشه دچاردردسر میشوند، چون روسای جدید نمی‌خواهند پولشان را توی فیلم کس دیگری خرج کنند. آنها می‌خواهنددو میلیون دلار خرج چاپ فیلم را بردارند. بعبارت دیگر، رئیس جدید استودیو میخواهد پولش را روی پروژه‌های خودش خرج کند واگر او یا استودیو ببیننـــد که رئیس آخری به هر دلیلی به‌آنها لطمه زده، آنها هم نمی‌خواهند که میلیون‌ها دلار توی پروژه طرف خرج کنند، چون فکر می‌کنند که به احتمال زیاد، ضرر می‌کنند. کی میداند که سیاستشان توی آن اطاقهای دربسته، چیست؟

■ **عقیده‌تان راجع به فیلم‌های به‌اصطلاح "استثماری سیاه"چیست؟**

ـ اینطور بنظر می‌آید که فیلم‌های استثماری برای‌سیاهها ساخته شده‌اند، ولی راجع به **همفری بوگارت** و **جیمز کاگنی** و یا **جان‌وین** چه می‌گوئید؟ آنها که آدم‌ها را تکه‌پاره می‌کنند و بعد هم لاف این را می‌زنند که چند تا آدم کشته‌اند؟

■ **فریتس** ***لانـگ*** **گفته بود که** ***لوئی مایـر*** **قسمت‌هائی از اولین فیلم آمریکائی او خشم را در آورده بود، چون** ***مایر*** **معتقد بود که سیاهپوستان را فقط باید بعنوان خدمتکار نشان داد. فکر می‌کنید چنین فیلم‌هائی چه‌اثری دارند؟**

ـ وقتی که بچه بودم، من هم آن فیلم‌ها را میدیدم، چون تنها فیلم‌هائی بودند که‌میتوانستم ببینم. باده بیست سنت که داشتم، عصر روزهای تعطیل به سینما میرفتم و باید جلوی پرده روی زمین می‌نشستم، چـــون نمی‌توانستم درجائی‌که سفیدپوستها هستند، بنشینم. و من از این فرضیه که سیاهها را فقط باید اینطوری نشان‌داد، احساس خواری می‌کردم. از سینما با سرافکندگی وخجالت ازاینکه‌سیاهپوست هستم، بیرون می‌آمدم. این مرا نابود می‌کرد. همانطور که باعث عقده در دل جوانان سیاهپوست میشد و آنها تاحدی فکر می‌کردند که ارزش ندارند. بنابراین وقتی **شفت** را دیدند، هیجان زده شدند، چون می‌دیدند که **شفت** به سفیدپوستها اردنگی می‌زند. آنها می‌گفتند که "این بابا چیزهائی را دارد عوض می‌کند".

■ **کارگردانهای سیاه‌پوست این روزها چکار می‌کنند؟**

ـ اگر یک کارگردان سیاهپوست حواسش جمع نباشد، کارش تمام است، تهیه‌کننده‌های سفیــــد می‌دانند که از فیلم‌های سیاه میشود پول زیادی درآورد. فکر کنم که سیاه‌پوستهائی که تحت تاثیر تبلیغات قرار می‌گیرند لطمه زیادی به‌کارگردانهای سیاه‌پوست می‌زنند.

هنوز هم استودیوها هستند که تصمیم میگیرند چه ساخته بشود و چه ساخته نشود.

وقتی پای پول به‌میان می‌آید، همه‌چیز حساب و کتاب پیدا می‌کند.

کاری که کارگردانهای سیاه باید بکنند، اینست که فقط فیلم‌ـ های سیاه‌درست نکنند. باید همه جور فیلم بسازند.

بچه‌های سیاه باید این را بدانند که تمام زمینه‌ها را باید تجربه و بررسی کرد، تنها راهش همین است.



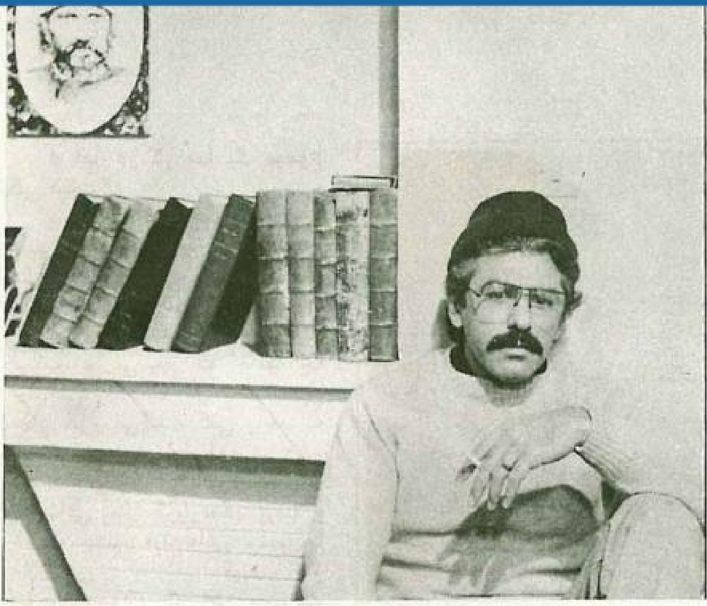


بالا : درخت دانش — *پائین* : شکم سربی

١٣٥٨ ❊ سال‌شمار سینمای پس از انقلاب ـ ۲

"سال شمار سینمای پس از انقلاب" بررسی سال به سال رویدادهای سینمایی ایران در پنج سال اخیر است. عمده تکیه مطلب، بر روی فیلمهای ایرانی به‌نمایش درآمده در هر سال است و سایر مسائل به‌طور گذرا مورد اشاره قرار خواهد گرفت.

سال رونق سینماها



"جنگ اطهر"، ساختهٔ محمد علی نجفی ـ تولید پیش‌از انقلاب، نمایش پس‌از انقلاب

درسال ۵۸، تعدادی فیلم ایرانی برای نخستین‌بار به‌نمایش‌درآمد که‌برخی از آنها پیش از انقلاب آمادهٔ نمایش بودند و بقیه، نیمه‌کاره مانده بودند که پس از آن آمادهٔ نمایش شدند. در آشفتگی آن‌روزها که هنوز مقرراتی ناظر برنمایش فیلم نبود و یا ضمانت اجرایی‌نداشت، فیلمهای بسیاری از این دسته درتهران و شهرستانها به‌نمایش درآمد، که تعدادی از آنها درهمان‌سال وبقیه درسالهای بعد، اجازه نمایش نگرفتند. این فیلمها عبارت بودند از:

ـ "با عشق مردن" ہ کارگردان و نویسنده فیلمنامه: اکبرصادقی، فیلمبردار: سیدمحمد قاضی ہ تهیه‌کننده: رضاشیبانی ہ بازیگران: سعید راد، حسین عرفانی، فرشته جنابی، نادره، منوچهر والی‌زاده ہ محصول تینافیلم.

ـ "بدادم‌برس رفیق" ہ کارگردان و تهیه‌کننده: مهدی فخیم‌زاده ہ فیلمبردار: رجب‌عبادی ہ فیلمنامه: رضاعقیلی ہ بازیگران: حسین‌گیل، شورانگیز طباطبایی، میری، مهدی فخیم‌زاده ہ محصول اسکارفیلم.

ـ "برادرکشی" ہ کارگردان: ایرج قادری، فیلمنامه: سعیدمطلبی ہ فیلمبردار: رضابانکی ہ تهیه‌کنندگان: رضا نورسته‌فر، محمود زریباف ہ بازیگران: ایرج قادری، بهمن‌مفید، فرزانه داوری ہ محصول اسکارفیلم.

ـ "برفراز آسمانها" ہ کارگردان و تهیه‌کننده: فردین ہ فیلمنامه: احمد بهبهانی ہ موسیقی متن: واروژان ہ فیلمبردار: شکرالله رفیعی، حمید مجتهدی ہ بازیگران: فردین، گلی‌زنگنه، جمشید مهرداد، محسن مهدوی، پرویز جعفری، رضاعبدی، شهلاقهرمانی ہ محصول سازمانی سینمایی پانوراما:

ـ "بن‌بست" ہ کارگردان، نویسندهٔ فیلمنامه و تهیه‌کننده: پرویز صیاد ہ فیلمبردار: هوشنگ بهارلو ہ بازیگران: مری‌آپیک، پرویزبهادر، آپیک یوسفیان، بهمن‌زرین‌پور ہ تولیدی از کانون تعاونی سینماگران پیشرو ہ نمایش داده شده در ششمین جشنواره فیلم تهران (١٣٥٦) و جشنوارهٔ مسکو (١٩٧٨).

ـ "تکیه برباد" ہ کارگردان وتهیه‌کننده: فریدون ژورک ہ فیلمبرداران: ایرج صادقپور، علی مزینانی ہ موسیقی متن: اریک ہ بازیگران: مرجان، فریدون ژورک، محمد مطیع، طوطی سلیمی، جمشید مهرداد ہ محصول سازمان سینمایی ژورک.

ـ "جنگ اطهر" ہ کارگردان: محمد علی نجفی ہ فیلمنامه: محمود استاد محمد ہ فیلمبردار: اصغر رفیعی جم ہ تهیه‌کننده: مهدی هاشمی ہ بازیگران: فرامرز قریبیان، مجید مظفری، فریباسجادی، رضاعلی‌پیام ہ محصول آیت فیلم ہ نمایش داده شده دریازدهمین جشنواره مسکو (١٩٧٩).

ـ "حق و ناحق" ہ کارگردان و تهیه‌کننده: عزیزالله رفیعی ہ فیلمنامه: غلامرضا گمرکی ہ فیلمبردار: اصغر رفیعی‌جم ہ موسیقی‌متن: حسین واثقی ہ بازیگران: بهمن مفید، گلی زنگنه، منوچهر وثوق، گیتی‌فروهر، محصول سازمان سینمایی پانوراما.

ـ "حکم تیر" ہ کارگردان: ایرج قادری ہ فیلمنامه: سعیدمطلبی ہ فیلمبردار: فرج حیدری ہ موسیقی متن: حسین واثقی ہ تهیه‌کننده: احمد گنجی‌زاده ہ بازیگران: ایرج قادری، نگین، منوچهر وثوق، آرام، زکریاهاشمی ہ محصول سازمان سینمایی پانوراما.

ـ "خیابانی‌ها" ہ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: محمدصفار ہ فیلمبردار: جمشید الوندی ہ تهیه‌کننده: خسرو تسلیمی، رحیم‌حسامیان ہ بازیگران: رضا بیک‌ایمانوردی، آرمان، شورانگیز طباطبایی ہ محصول حسامفیلم.

ـ "زخم خنجر رفیق" ہ کارگردان و تهیه‌کننده: عزیزالله بهادری ہ فیلمنامه: احمد نجیب‌زاده ہ فیلمبردار: رضابانکی ہ بازیگران: منوچهر وثوق، گلی‌زنگنه، ایـرن، جلال ہ محصول اسکارفیلم، سازمان سینمایی پاناسیت.

ـ "سایه‌های بلند باد" ہ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: بهمن فرمان‌آرا (براساس داستانی از هوشنگ گلشیری) فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست ہ بازیگران: فرامرز قریبیان، سعید نیکپور، آتش‌خیر، حسن کسبیان، مینوابریشمی، کیومرث ملک‌مطیعی ہ محصول سازمان سینمایی ایران بیوگراف ہ نمایش داده شده در جشنواره کان (١٩٧٩).

ـ "سرخپوستها" ہ کارگردان: غلامحسین لطفی ہ فیلمبردار: جمشید فرحی ہ تهیه‌کننده: دلاوری ہ بازیگران: پرویز فنی‌زاده، مجید مظفری، وسیاهی لشگر فیلمهای فارسی.

ـ "سرنوشت سازان" ہ کارگردان: جهانگیر جهانگیری ہ فیلمنامه: کریم بهی ہ فیلمبردار: رجب عبادی ہ موسیقی متن: حسین واثقی ہ تهیه کننده: ایرج رحیم‌زاده ہ بازیگران: رضا بیک ایمانوردی، میری، زرینه، منوچهر اصغری ہ محصول رودکی فیلم.

ـ "صمد به‌شهر می‌رود" ہ کارگردان، نویسندهٔ فیلمنامه و تهیه کننده: پرویز صیاد ہ فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست ہ موسیقی متن: مجتبی میرزاده ہ بازیگران: پرویز صیاد، شهناز تهرانی، هوشنگ امیر فضلی، علی زاهدی ہ محصول گروه آزاد فیلم.

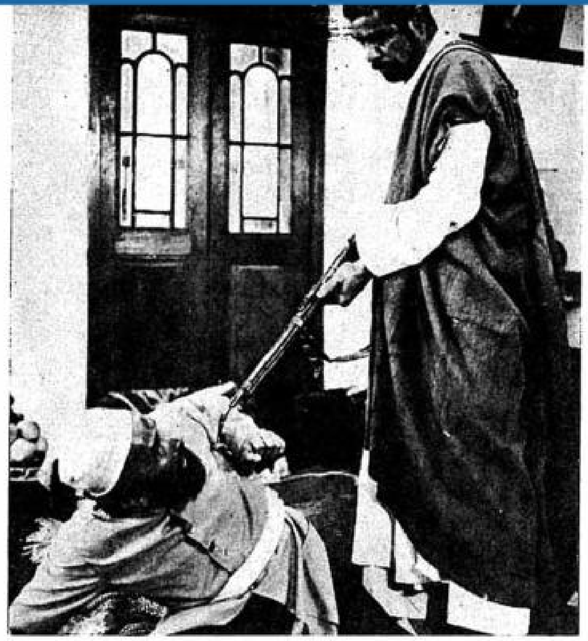
ـ "کلاغ" ہ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: بهرام بیضایی ہ فیلمبردار: مهرداد فخیمی ہ تهیه کننده: بهمن فرمان‌آرا ہ بازیگران: پروانهٔ معصومی، حسین پرورش، آنیک، منوچهر فرید ہ محصول سازمان گسترش صنایع سینمایی ہ نمایش داده شده در ششمین جشنوارهٔ فیلم تهران (١٣٥٦).

ـ "گدای اشراف‌زاده" ہ کارگردان: عزیزالله بهادری ہ فیلمنامه: علیرضا داوودنژاد ہ فیلمبردار: کمال مطیعی ہ موسیقی متن: حسین واثقی ہ تهیه کننده: نعمت الله رفیعی ہ بازیگران: سعید راد، شورانگیز طباطبائی، گیتا، آذر فخر، جمشید مهرداد ہ محصول استودیو مهرگان فیلم.

ـ مریم و مانی" ہ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: کبرا سعیدی (شهرزاد) ہ فیلمبردار: جمشید فرحی ہ موسیقی متن: فریبرز لاچینی ہ تهیه کننده: باربد طاهری، جواد بنایی ہ بازیگران: منوچهراحمدی، پوری بنایی، محسن مهدوی ہ محصول آریانا فیلم.

ـ "نفس گیر" ہ کارگردان و فیلمبردار: محمود کوشان ہ فیلمنامه: حسن رفیعی ہ تهیه کننده: داریوش کوشان ہ بازیگران: رضا بیک ایمانوردی، منوچهر وثوق، زرینه، شیلا ہ محصول پارس فیلم.

ـ "باغ بلور" ہ کارگردان ونویسندهٔ فیلمنامه: ناصر محمدی ہ



"تنگسیر" ساختهٔ امیر نادری، بارها به‌طور تکراری به‌نمایش درآمد



"اوکی مستر" ساختهٔ پرویز کیمیاوی، هیچ‌گاه به‌نمایش عمومی درنیامد

تهیه‌کننده: جواد گلپایگانی ◦ فیلمبردار: شکرالله رفیعی ◦ بازیگران: پرویز فنی‌زاده، لیلافروهر، رمضانی‌فر، هومن مفیده محصول سازمان سینمایی پانوراما

ـ "تا آخرین نفس" ◦ کارگردان: کامران قدکچیان ◦ فیلمبردار: رضا بانکی ◦ نویسندهٔ فیلمنامه: بهمن زرین‌پور ◦ تهیه‌کننده: محمود زریباف ◦ بازیگران: ناصر ملک‌مطیعی، داریوش ایران‌نژاد، جلال، چنگیزوثوقی ◦ محصول سازمان سینمایی پاناسیت.

ـ "مرد خدا" ◦ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: رضاصفایی ◦ فیلمبردار: رضا انجم‌روزه بازیگران: منوچهر وثوق، شیراندامی، شهلا یوسفی، علی‌زاهدی، میری ◦ محصول سازمان سینمایی شهرفرنگ.

ـ "زرخرید" ◦ کارگردان: رضاصفایی ◦ نویسندهٔ فیلمنامه: حبیب الله کسمایی ◦ فیلمبردار: رضا انجم‌روزه بازیگران: منوچهر وثوق، جوانه جلیلوند، بهروز شاهین‌فر، علی زاهدی، اسدالله یکتا، منوچهر والی‌زاده ◦ محصول سازمان سینمایی شهرفرنگ.

ـ فیلم "شمر" ساختهٔ اکبر صادقی در یکی دوشهرستان به‌نمایش درآمداما پس از دونوبت نمایش، به‌علت اعتراض تماشاگران، آفیش و پلاکات آن عوض شد و نمایش آن با نام "شیطان"، مدتی ادامه یافت

ـ فیلم "ساخت ایران" ساختهٔ امیر نادری نیز دریکی‌دوشهرستان، بدون پروانه به نمایش درآمد و در ارائه به اداره نظارت و نمایش نیز نتوانست پروانهٔ نمایش بگیرد. ساخت ایران، محصول خانه فیلم ایران، تهیه‌کننده‌اش علی مرتضوی، فیلمبردارش پطروس پالیان، وبازیگرش سعیدراد بود. این فیلم در سال ۵۶ و ۵۷ در آمریکا فیلمبرداری شد.

ـ فیلمی به نام "زمزمهٔ محبت" نیز به‌نمایش درآمد که آن را حدود ۱۸سال پیش، امیرشروان ساخته اما به نمایش درنیامده بود. این فیلم، درسال ۵۸ پروانهٔ نمایش گرفت و پس از یک بار نمایش، پروانه‌اش باطل شد.

این دسته فیلمها، عموما" از زمرهٔ همان فیلمهای تجارتی پیش از انقلاب بودند و تنها می‌توان "سایه‌های بلند باد"، "کلاغ" و "ساخت ایران" را متمایز کرد. در بیشتر این فیلمها، صحنه‌هایی حذف یا تغییر کرده بود و به‌هنگام تغییر در برخی از گفتگوهای فیلم، شرایط روز نیز در نظر گرفته شده بود.

● علاوه بر اینها، تعدادی از فیلم‌های پیش از انقلاب در سال ۵۸ نیز برای چندمین بار به‌نمایش درآمد. شمار این فیلمها بسیار زیاد، و منبع برای نام بردن از همهٔ آنها، دور از دسترس است. زیرا در ماههای آغاز سال ۵۸، بیشتر روزنامه‌ها جدول برنامه سینماها را نداشتند و از آنجا که بسیاری از این فیلمها، بدون پروانه در سینماهایی به‌نمایش درآمد که معمولا" نام آنها در جدول سینمایی روزنامه‌ها نمی‌آید، منابع موجود نیز برای این منظور کافی نیست. دلیل دیگر برای ناقص بودن این فهرست، نمایش برخی از این دسته فیلمها در شهرستانهاست که دسترسی به آنها، از این هم مشکل‌تر است.

به هرحال فیلمهای تکراری نیز با حذف و تغییراتی به‌نمایش درآمد که این تغییرات در هر بار نمایش (در مورد اغلب فیلمهایی که بیش از یک بار نمایش داده شد) بیشتر می‌شد. برخی از این فیلمها، در سالهای بعد نیز اجازهٔ نمایش داشتند:

آب (حبیب کاوش)، بت (ایرج قادری)، بلوچ (مسعود کیمیایی)، بوی گندم (محمد دلجو، امیر مجاهد)، پستچی (داریوش مهرجویی)، پهلوان مفرد (امان منطقی)، ترانه‌های روستایی (صابر رهبر)، تنگسیر، تنگنا (امیر نادری)، خاک (کیمیایی)، دایرهٔ مینا (مهرجویی)، دلهره (ساموئل خاچیکیان)، ذبیح (محمد متوسلانی)، رضا موتوری (کیمیایی)، رگبار (بهرام بیضایی)، ساز دهنی (نادری)، سازش (متوسلانی)، سرایدار (خسرو هریتاش)، سفر سنگ (کیمیایی)، سوته دلان (علی حاتمی)، شورش (رضا میر لوحی)، صادق کرده (ناصر تقوایی)، ضربت (خاچیکیان)، طبیعت بیجان (سهراب شهید ثالث)، طوقی (حاتمی)، عزیز قرقی (جواد طاهری)، فریاد زیر آب (سیروس الوند)، قیصر (کیمیایی)، گاو (مهرجویی)، گوزنها (کیمیایی)، لوطی (خسرو پرویزی)، مرثیه (نادری)، مردها و جاده‌ها (ناصرملک‌مطیعی)، میراث (عبدالله غیابی)، همسفر (مسعود اسدالهی)، هفده روز به‌اعدام (هوشنگ کاووسی)، یک قدم تا مرگ (خاچیکیان).

ناگفته نماند که فیلمهای گاو، کلاغ، جنگ اطهر، گزارش (عباس کیا رستمی) و یک اتفاق ساده (سهراب شهید ثالث) از تلویزیون نیز پخش شده است.

● از میان فیلمهایی که قبل از انقلاب آمادهٔ نمایش بود و یا بعداز انقلاب آمادهٔ نمایش شد اما هیچ‌گاه امکان و اجازهٔ نمایش نیافت، این فیلمها را می‌توان نام برد:

ـ "برهوت" ◦ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: منوچهر مصیری ◦ فیلمبردار: جمشید الوندی ◦ تهیه‌کننده: محمدتقی شکرایی ◦ بازیگران: سعیدراد، نوش‌آفرین، آرش تاج ◦ محصول سازمان سینمایی پانوراما.

ـ "شطرنج‌باد" ◦ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: محمدرضااصلانی ◦ تهیه‌کننده: بهمن فرمان‌آرا ◦ فیلمبردار: هوشنگ بهارلوه بازیگران: فخری خوروش، محمدعلی کشاورز، شهرهٔ آغداشلوه محصول سازمان گسترش صنایع سینمایی ایران

ـ "ملکوت" ◦ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: خسرو هریتاش ◦ تهیه‌کننده: بهمن فرمان‌آرا ◦ فیلمبردار: هوشنگ بهارلوه بازیگران: بهروزوثوقی، ژاله‌سام، عزت‌الله انتظامی ◦ محصول سازمان گسترش صنایع سینمایی ایران.

ـ "خاکستر عشق" ◦ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: رضا عقیلی ◦ تهیه‌کنندگان: باربد طاهری، امیرسعید برومنده بازیگران: مرتضی عقیلی، شورانگیز طباطبائی، محسن مهدوی، پروین سلیمانی، نادره.

◦ "لبه تیغ" ◦ کارگردان: کامران قدکچیان ◦ فیلمنامه: احمد نجیب زاده ◦ فیلمبردار: رضابانکی ◦ بازیگران: ایرج قادری، جوانه جلیلوند، منیژه‌آرا، علی‌آزاده محصول سازمان‌سینمایی پاناسیت.

◦ "پیشواز" ◦ کارگردان: قدرت‌الله بزرگی ◦ فیلمبردار: حسین تهامی ◦ بازیگر: بهمن‌مفید.

ـ "پرستش" ◦ کارگردان ونویسنده فیلمنامه: داوود اسماعیلی ◦





"حکومت نظامی" و "Z"، دو فیلم معروف کوستاگاوراس که برای نخستین بار به‌نمایش درآمد و از پرفروش‌ترین فیلمهای سال ۵۸ هستند

فیلمبردار: رجب عبادی، تهیه‌کننده: محمدتقی شکرایی، بازیگران: مرتضی عقیلی، لیلافروهر، محسن مهدوی، نادره.

ــ فیلمی به نام "شیرسینا" توسط فتح‌الله منوچهری درمصر ساخته شد که بعد ازانقلاب با یک‌چرخش ۱۸۰ درجه‌ای، قرار بود به‌نام "قلب من، قدس" وارد شود وبه نمایش درآید، که خوشبختانه چنین نشد. در این فیلم، خشایار، منصور خاکی و چندبازیگری مصری شرکت داشتند و فیلمبردارش علی مزینانی بود. فیلم دیگری از همین شخص به‌نام "وقتی که آسمان بشکفد" نیز در سال ۵۸ آمادهٔ نمایش بود که آن‌هم اجازهٔ نمایش نگرفت.

ــ دوفیلم از امیرشروان نیز جزو همین رده‌اند. به‌ویژه دراین مورد، نام فیلمها جالب توجه است: فیلم "تکون نخور، بی‌حرکت" (!)، در سال ۵۷ نامش تبدیل به "جاهل و محصل" (!) شد و بعد از انقلاب به "هروئین" تغییر نام داد اما این رنگ به‌رنگ‌شدنها هم نتوانست امکان نمایش نصیبش کند. فیلم دیگر، "شوهران غمزه‌خانم" (!) نام‌داشت که آن هم پس از انقلاب با تغییر نام پروانهٔ نمایش گرفت، به یک پخش‌کننده فروخته شد، اما پیش‌از نمایش، پروانه‌اش باطل شد.

ــ فیلم "چریکهٔ تارا" ساختهٔ بهرام بیضایی با آن که به عنوان فیلمی از ایران در جشنوارهٔ کان شرکت کرد، اما پروانهٔ نمایش‌نگرفت. فیلمنامه را که درابتدا "تارا و ناشناس" نام داشت، بیضایی خودنوشته وفیلم را مهرداد فخیمی فیلمبرداری کرده بود. بازیگران، سوسن تسلیمی، منوچهر فرید، سیامک اطلسی، رضا بابک‌و سیروس حسن‌پور بودند.

ــ فیلم "اوکی‌مستر" ساخته پرویز کیمیاوی هم که قبلا "سیندرلا" نام داشت، نمایش داده نشد. این فیلم محصول سازمان تلویزیون ملی ایران بود..فیلمبردارانش محمد زرفام و میشل تیربه، وبازیگرانش فرخ غفاری، تری گراهام، واریکاماز بودند.

ــ فیلم "تپهٔ ۳۰۳" ساختهٔ امان منطقی که دربارهٔ حضورارتش شاهنشاهی در ظفار بود، پس از انقلاب با تغییر نام و گفتار، به‌اسم "جانبازان ظفار" برای گرفتن پروانهٔ نمایش ارائه شد. اما محتوای فیلم آن‌قدر آشکار بود که این تغییرات نتوانست نمایش آن راتضمین کند و خوشبختانه به‌انبار فرستاده شد. تپهٔ ۳۰۳ را نصرت‌الله‌کنی فیلمبرداری کرد و بازیگرانش، ناصر ملک‌مطیعی، بیک‌ایمانوردی، فنی زاده، سپیده، سعیدراد، و کاظم‌افرندنیا بودند. جالب است که‌امان منطقی پس از تشکل گروهی از سینماگران درسال ۵۲ زیرنام "کانون سینماگران پیشرو"، در همان سال به‌عنوان مقابله به‌مثل، یک‌تنه موجودیت "کانون سینماگران راستین" را اعلام کرد که به‌نظر می‌رسد تنها عضو آن، خودش بود. میزان راستین بودن آن‌نیز، از همین اعمال پیداست.

● در سال ۱۳۵۸، چند فیلم‌نیز ساخته شد که پروانهٔ نمایش نگرفت: شجاعان ایستاده می‌میرند (عباس کسایی)، خشم‌الهی (عزیز رفیعی ــ با شرکت مصطفی طاری، رمضانی‌فر، خشایار)، تاریخ سازان (هادی صابر ــ با شرکت اکبر زنجانپور، حسین کسبیان، داریوش ایران‌نژاد، بهروز بقایی ــ فیلمبردار محمد زرفام)، زندگی صمد بهرنگی، حرف‌بزن ترکمن (رضا علامه‌زاده ــ هردوفیلم، مستند هستند)، و" افیون" (امان منطقی ــ باشرکت کاظم افرندنیا و حسن رضایی) که فی‌الواقع، اسم با مسمایی است!

● بینش و نحوهٔ زندگی اکثریت دست اندرکاران درجه اول و دوم سینمای ایران در دوران پیش از انقلاب، نیاز به‌توصیف‌ندارد. بجز معدودی که خواستند و توانستند خود را در چنان فضای آلوده‌ای پاک نگه دارند، بقیه آنها، همه وجودشان تبلور همان ویژگیهای فیلم فارسی بود. عده‌ای از اینان، همراه باانقلاب، دگرگون شدند اما بقیه، فضای انقلاب برایشان همچون بختک بود. گروهی، در همان آغاز موج شتابان انقلاب از کشور خارج شدند و برخی که ماندنی شدند، در کنج انزوا، شکستن خود را به‌تماشا نشستند. چرخهای سینمای ایران هنوز به‌حرکت درنیامده بود و تشتت در ضوابط نیز چنان بود که اغلب بازماندگان سینمای پیش از انقلاب تکلیف خود را نمی‌دانستند. یک نفر که ممکن بود در سال ۵۸ بتواند فیلمی بازی کند یا بسازد و فیلمش هم به‌نمایش درآید، دو سال بعد احتمالا" چنین اجازه‌ای به‌او داده نمی‌شد، و بر عکس. به‌هرحال، برخی از کسانی که وضع مالی خوبی داشتند، توانستند تا مدتی گلیم خود را از آب بیرون بکشند و حتی به کسب و کار دیگری بپردازند.

چند تن به‌بازی در تئاترهای لاله‌زاری روی‌آوردند: همایون، گرشا رئوفی، جهانگیر فروهر، مرتضی عقیلی، بهرام وطن‌پرست، لیلا فروهر، منوچهر وثوق، حسین قاسمی‌وند، بهمن مفید، سیروس افهمی، نصرت الله وحدت، یدالله شیراندامی، شهروز رامتین، مینو ابریشمی، اصغر سمسارزاده، فرزانه تاییدی، بهروز به‌نژاد، شهناز تهرانی، نعمت‌الله آغاسی، نعمت‌الله گرجی، غلامرضا سرکوب، میری ... برخی از اینان، سابقهٔ کار تئاتری هم داشتند، اما پشتوانهٔ کارشان، شهرتی بود که از سینما داشتند. در گفتگویی که مجلهٔ تصویر ۵۸ (شمارهٔ اول، زمستان ۵۸) با چند تن از آنان داشت، انگیزه فعالیت تئاتریشان از لابلای گفته‌های آنان پیداست:

لیلا فروهر: "کار دیگری بلد نیستم. شما بگویید با توجه به این که امرار معاش خانواده‌ای در گرو کار کردن من است، در این یک سال و نیم چه‌کاری می‌توانستم انجام دهم؟"

منوچهر وثوق: "بهرحال بایستی خرج زندگی و زن بچه‌ام را جور کنم. یک سال و نیم بیکاری کشیدم و از پس‌انداز خوردم."

و البته نکته‌های بامزه‌ای هم در لابلای این گفته‌ها وجود دارد:

مرتضی عقیلی: "ما در حقیقت پله‌ای هستیم برای آشناکردن مردم عادی با فرهنگ تئاتر، تا بتوانند به تئاترهای بالاتر برسند."

جهانگیر فروهر: " ماخواستیم اینجا، کاری در حد اعلاء انجام دهیم، کاری سنگین ارائه کنیم ولی این یک باره ممکن نشد."

اصغر سمسارزاده: "به گمان من، انقلاب بزرگترین ارمغان را برای تئاتر مردمی به‌همراه داشت. ما توانستیم مظاهر فساد و ابتذال را از



"نبرد الجزایر"، نخستین فیلم پر فروش پس از انقلاب



"محمد رسول‌الله" ساختهٔ مصطفی العقاد، پرفروشترین فیلم سال ۵۸

تئاترهای لاله‌زار از بین ببریم."

و دیگر این که مثلاً " واحد رسیدگی به اماکن عمومی دادگاه مبارزه با منکرات، به آغاسی اجازه داده بود که به‌شرط "خواندن بدون ساز و ضرب، و نرقصیدن" در تئاترهای لاله‌زار کار کند (مجله جوانان، شمارهٔ ۷۹۴ – ۶۱/۲/۲۰). عمر تئاترهای لاله‌زار، پس از انقلاب، بیش از دو سال طول نکشید و به‌علت انتقادهای فراوانی که شد، وزارت ارشاد اسلامی، دستور تعطیل آنها را داد.

برخی از دست اندرکاران سینمای فارسی، از جمله رضا صفایی، حسین ملاقاسمی، فرهاد حمیدی، عادل روحی، و ... به‌کار ورود و پخش فیلم خارجی پرداختند، که البته بعضی از آنها، پیش از انقلاب هم به‌این کار اشتغال داشتند.

فردین، تا مدتی، در سینما نیاگارا، با بنیاد مستضعفان شریک بود و بعد هم یک سوپر مارکت باز کرد. ملک مطیعی شیرینی فروشی به‌راه انداخت. بیک ایمانوردی (در سال ۶۰) از مرز خارج شد و به‌ترکیه رفت و اکنون در آنجا فیلم بازی می‌کند. بهروز وثوقی، پیش از انقلاب با پس‌اندازش به آمریکا رفته بود و گفته می‌شود که در آنجا، کارواش و پمپ بنزین دارد، وضعش خوب است و نقش کم اهمیتی هم در یک فیلم بازی کرده است. شورانگیز طباطبائی و محمد صالح علاء پس از ازدواج باهم، رستورانی دایر کردند. بهمن فرمان‌آرا پس از مدتی فعالیت در سازمان سینمایی ایران بیوگراف که پخش فیلمهای خارجی را به‌عهده داشت، به کانادا رفت و در آنجا علاوه بر سمت دبیر کلی یک جشنواره، نمایندگی پخش فیلم چند کمپانی بزرگ را نیز بر عهده دارد. پرویز صیاد به آمریکا رفته و در آنجا فیلمی به نام "فرستاده" نیز ساخته است. هژیر داریوش در آمریکاست و گویا در یکی از دانشگاههای آنجا سینما تدریس می‌کند. فرخ غفاری در تلویزیون فرانسه کار می‌کند. پرویز کیمیاوی در فرانسه فیلم می‌سازد. داریوش مهرجویی نیز در فرانسه از درآمد نمایش فیلمهایش در سینماها یا مراکز دیگر فرانسه مدتی را گذران می‌کرد و اکنون در تدارک ساختن سومین فیلمش در آنجاست. نوری کسرایی به‌جرم مبادرت به خروج جواهر از کشور، دستگیر و زندانی شد. هوشنگ شفتی در تهران سماور فروشی باز کرد. و ...

آنچه آمد، براساس روایتها و شنیده‌ها بود و تاریخ برخی از این رویدادها ممکن است مربوط به پس از سال ۵۸ هم باشد، اما از آنجا که در قسمتهای بعدی این گزارش، بازگشتی به‌وضعیت این رفتگان و بازماندگان نمی‌کنیم، تمامی آنها را در همین بخش آوردیم.

فیلمهای خارجی

در نبود آنچه در گذشته زمینه‌های تفریح و سرگرمی قلمداد می‌شد، و نبود برنامه‌های سرگرم کننده در تلویزیون، سینماداری و ورود فیلم در سال ۵۸ یک کسب پر رونق بود. در روزهای تعطیل، و حتی بسیاری روزهای میانی هفته، بدون ایستادن در صف، تقریباً" تماشای هیچ فیلمی ممکن نبود. این رونق بازار و آشفتگی و نبود ضوابط بر نمایش و ورود فیلم، باعث شد بسیاری وارد این کار شوند. به‌علاوه که فعالیت نمایندگان کمپانیهای آمریکایی در ایران بسیار کم شده بود (و پس از ۱۳ آبان ۵۸ تقریباً" به صفر رسید) و وارد کنندگان ایرانی که غالباً" آدمهای دست دوم و حاشیه‌ای در این زمینه بودند، پس از سال‌ها پر و بال گرفتند.

به‌مقتضای حال و هوای انقلابی و سیاست‌زدهٔ جامعه، فیلمهایی دربارهٔ انقلابها و مسائل سیاسی، بیشترین تعداد، و بیشترین طرفداران را داشت. سرآغاز این فیلمها، که در نوروز ۵۸ نمایش داده شد، "نبرد الجزیره" ساختهٔ معروف "جیلوپونته کوروو" فیلمساز ایتالیایی بود که یکی از پر فروشترین فیلمهای این سال هم هست. پر فروشترین فیلم این سال، "محمد رسول‌الله" ساختهٔ مصطفی العقاد، و پس از آن فیلم هندی "شعله" (ساختهٔ رامش سیپی) بود. فیلم اول، همزمان در ۱۲ سینمای تهران و دهها سینمای شهرستانها به‌نمایش درآمد و فیلم دوم، ماهها بر پردهٔ چندین سینمای تهران بود و هیچگاه صف مقابل گیشه‌هایش محو نشد. نکتهٔ قابل اشاره در مورد فیلم شعله، فروش سرسام‌آور نوار گفتگوها و آهنگهای فیلم، و مشاهده موارد بسیاری عکس‌برداری از پردهٔ سینماها در داخل سالن به‌هنگام نمایش فیلم بود. فیلمهای پرفروش دیگر عبارت بودند از: زد، کودتا، شب روی شیلی.

فیلم "زد" که به‌روایتی معروفترین فیلم سیاسی تاریخ سینماست، در این سال برای اولین بار به‌نمایش عمومی درآمد و بعد، فیلم "حکومت نظامی" از سازندهٔ همین فیلم. کوروساوا هم در این سال برای نخستین بار با فیلمهای درسواوزالا و هفت سامورایی به پردهٔ عمومی سینماهای ایران راه یافت. گذاشتن شعارهای روز در دهان شخصیتهای فیلمها، شعار دادن بر روی متن فیلمها در آغاز و پایان یا لابلای آنها، از کارهای رایج در فیلمهای خارجی پس از انقلاب بود. دوبلاژ فیلم، به دلیل وفور فیلمهای وارداتی رونق گرفت، و آن مدیر دوبلاژهایی موفق بودند که در تغییر هویت فیلمها براساس سلیقه و شرایط روز، مهارت بیشتری از خود نشان می‌دادند. نمونهٔ قابل مثال، فیلم صهیونیستی "۲۱ ساعت در مونیخ" ساختهٔ "ویلیام گراهام" بود که با نام جعلی "جانبازان فلسطین" و با تغییر در گفتار به‌عنوان یک فیلم طرفدار فلسطین به‌نمایش درآمد.

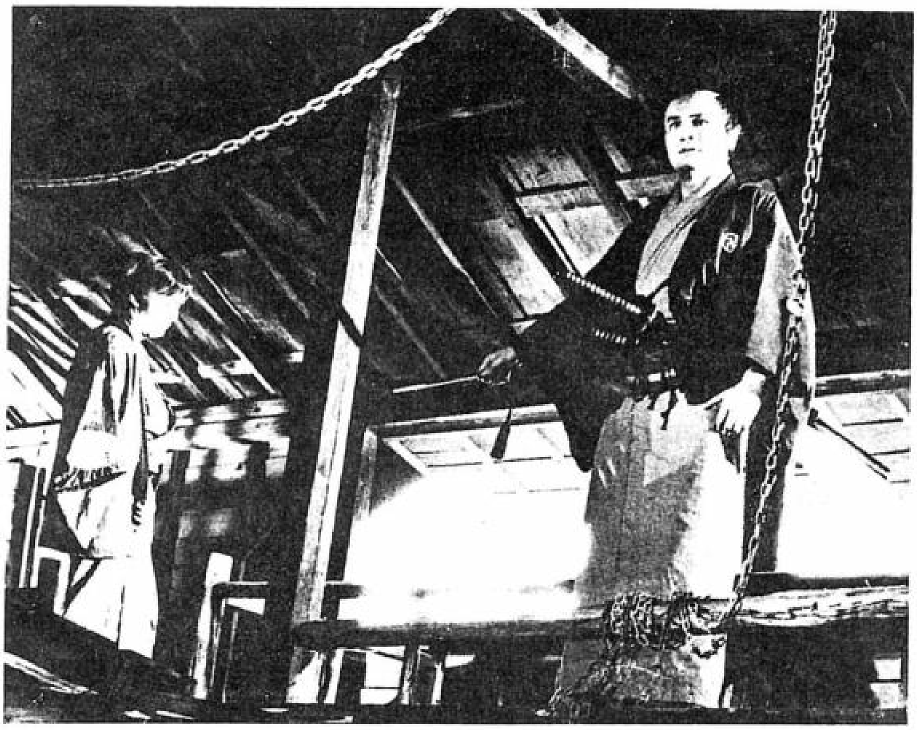
اتفاقهای غیر منتظره هم کمیاب نبود: فیلم "سرود سرخ" ساختهٔ درخشان "میکلوش یانچو" فیلمساز مجارستـــانی، که یک نوبت در سینما نیاگارا نمایش داده شد و بر اثر جنجال اعتراض تماشاگران از پرده پایین کشیده شد و چندی بعد، فقط دو روز در سینمای دیگری به نمایش درآمد.

آشفتگی در ورود و نمایش فیلم سبب شد که امور سینمایی وزارت فرهنگ و آموزش عالی در اسفند ۵۸ اعلام کند که از اول سال ۵۹، هیچ سینمایی حق ندارد فیلم بدون پروانه نمایش دهد. پیش از این، همین نهاد، ده سینمای تهران را – به‌علت ابتذال فیلمهایی که نمایش می‌دادند، و عدم امنیت ساختمان آنها – تعطیل اعلام کرد، اما به‌جز دو سینما، بقیهٔ آنها همچنان به‌کار خود ادامه می‌دادند. ادامه دارد



● مهمانخانهٔ شیطان

برخورد دو نیروی ناشناخته



کارگردان : ماساکی‌کوبایاشی ، فیلمنامه : توموریو ، براساس داستانی نوشته : شوگرویاماموتوه مدیر فیلمبرداری : کوزواوکازاکی ، موسیقی متن : توروتاکه میتسوه بازیگران : تاتسویاناکادایی ، کوماکی‌کوری‌ـ هارا ، کی یاماموتو ، کی‌ساتوه توهوسکوپ ، سیاه و سفید . محصول ۱۹۷۱ کمپانی توهو ، ژاپن نسخهٔ اصلی ، ۱۲۰ دقیقه .

مهمانخـانه شیطان ، در جزیره‌ای کوچک بر مصب یک رودخانه واقع است ، و محل اقامت قاچاقچیانی است که برای چند فرد بانفوذ شهر ، جنس قاچاق حمل می‌کنند . شبی یک جوان بی‌تجربه و یک مست بدان جا وارد می‌شوند و قاچاقچیان در حمل یک محموله قاچاق تردید دارند . پلیس مواظب مهمانخانه است و با مرگ یکی از روٴسای پلیس منطقه ، وارد عمل می‌شود . در نبرد نهایی ، همهٔ قاچاقچیان کشته می‌شوند .

در "مهمانخانه شیطان" ، یکبار دیگـــر "کوبایاشی" فرد را در مقابل نظام حاکم قرار می‌دهد . این بار ، اما ، نه فرد مورد نظر او یک "سامورایی" است (شخصیت آشنای دواثرمشخص او "شورش" و "هاراکیری") و نه نظام حاکم ، شمایی همچون "قطب مخالف فرد" در دیگر آثارش دارد .

قاچاقچیان ، مرد دائم‌الخمر ، و جوان بی تجربه ، گردآمده در مهمانخانه شیطان (که در نمای ابتدایی فیلم ـ نقشه ـ بر جدا بودنش از بقیه جامعه به اندازهٔ کافی تاکید می‌شود) بخودی خود ، و جدا از مشکلات و تضادی که با یکدیگر دارند ، در مقابل جامعه ایستاده‌اند .

اما "کوبایاشی" به جهت مقابل (نظام حاکم ـ که در وجود پلیس‌ها متجلی می‌شود) تصاویر زیادی اختصاص نمی‌دهد ، و فیلم (تقریبا ") به تمامی در یک مکان می‌گذرد . مکان محدود در سینما ، جدا از آنکه مفاهیم شناخته شده‌ای را بدنبال می‌آورد (مثلا " کلیت بخشیدن به این محدوده ، از طریق جداکردنش از بقیه جهان) ، شخصیت‌پردازی دقیق و فشرده‌ای را اقتضا می‌کند . از طریق ضرورت این شخصیت پردازی ، در فیلم سعی شده به وراء حرکات ظاهری و عمق روحیات شخصیت‌ها نفوذ شود .

اما همه مشکل فیلم و کارگردان ، بر سراهی است که "فیلمنامه‌نویس" و متاسفانه بتبع او "کوبایاشی" برای نفوذ به وراء صورت‌های آرام شخصیت‌ها ، یافته‌اند . از اولین دقایقی که گفتار فیلسوفانه شخصیت‌های جدا شده‌ازدیگران (بخصوص "ساواشچی ـ تاتسویاناکادیایی") در باره ارزش زندگی آدم‌ها (به پنج "ریو") و بعد فلسفه‌بافی‌های او درموردوجود "ارباب ـ گدا" شروع میشود ، سطح‌شخصیت‌پردازی‌فیلم ونحوهٔ عملکرد فیلمساز نیز روشن می‌شود .

در واقع فیلم در تمامی طول زمانی خود سعی دارد که انگیزه اعمال شخصیت‌ها را توضیح دهد . بعد ازآن که‌با طرز تلقی‌رییس قاچاقچیان ازافراد زیردستش آشنا می‌شویم (گفتارهای فیلسوفانه‌ای مثل "اینها بیشترحیوانات وحشی‌اند تاتبهکار ـ خودبین و افلیج روحی‌اند ...")و در واقـــع خـــطوط اصلـــی روحـــی این آدمها برایمان ترسیم می‌شود ، تاکیدهای کارگردان بر دستمایه‌های روانی فیلمنامه نیز شروع می شود . و در واقع ، آنچه بایدعمقی‌ترین لایه اثر را تشکیل دهد (انگیزه‌های درونی افراد برای انجام اعمالی که از آن‌ها انتظار نمی رود) به سطح آورده شده ، و به بدترین شکل خود یعنی توسط‌گفتارهای پی‌درپی توضیح داده می‌شود ، و جایی که فیلم قصد ارائه یک بیان تصویری دارد ، این بیان تصویری درحدی قراردادی (ماجرای جوجه گنجشک) عرصه میشود .

تاکیدهای فیلم برای ریشه‌یابی انگیزه قاچاقچیان (و بخصوص شخصیت محصوری اثر "ساواشچی") متعددند . با آن که رئیـــس قاچاقچیان‌راجع بگذشته و رابطهٔ "ساواشچی" با مادرش توضیح داده و ماجرای جوجه گنجشک به راحتی (و بسیار سطحی) این رابطه را باز می‌کند ، یک بار دیگر از زبان مرد مست ، مسئله را دوره می‌کنیم .

این مشکل در مورد بقیه شخصیت‌ها نیز وجود دارد . یک فصل نسبتا " طولانی به هدر می‌رود (به کمک گفتگوهای طولانی ، نمـــاهـــای درشت ، حرکت دوربین و بازگشت بگذشته‌های متعدد) تا ماجرای "تومی‌جیروـ‌جوان‌بی‌تجربه" بیان شود . وجود مرد مست ، بکار نمی‌آید تا فصل انتهایی ، که گذشته‌اش را تعریف کند ،

پولش را ببخشد و در پایان بگوید " از پول متنفرم " (به احتمال زیاد این جمله انتهایی، در اصل فیلم بهمین شکل وجود نداشته است) .

وقتی در بیان انگیزه اعمال شخصیت‌ها که اولین سنگ بنای یک تراژدی هستند، اینگونه سطحی عمل شود، بدون شک این شخصیت‌ها، مشخصات لازمه برای برخورد نهایی با قطب مقابلشان را نخواهند داشت.

اما، قطب مقابل (نظام حاکم) مثل دیگر آثار "کوبایاشی"، با تکیه بر قدرت، با بیرحمی عمل می‌کند. آنها که باید بمیرند، می‌میرند (خبرچین پلیس) و آنها که باید خریده شوند، می‌شوند (یکی از دو رئیس پلیس). و نظام در جایگاه رفیع خویش (آن قدر رفیع که در فیلم، بجز چند اسامی و یک نشانه تاج اثر دیگری که مشخص کننده صریح موضع آنان باشد دیده نمی‌شود) بر زندانیان جزیره، نظاره می‌کنند.

مسیر پرداخت فیلم، یک راه دوطرفه است. نقطه شروع مسیر اول، شخصیت‌ها، مرحله بعدی‌اش انگیزه‌های فردی، مرحله بعدی قاچاق (اعمال ضد اجتماعی) و مرحله انتهایی‌اش رودررویی با جامعه است. و نقطه شروع مسیر دیگر (که در خلاف جهت مسیر اول قرار دارد) جامعه، فقر، پناه‌آوردن به مهمانخانه (هر دو پناه‌آورنده، بر اثر فقر، زن زندگی‌شان را از دست داده‌اند)، مسئله قاچاق و رودررویی با شخصیت‌های فیلم است. اما تمامی فیلم، یک مرحله از مسیر اول را توضیح می‌دهد (که گفتیم چگونه). انگیزه‌های فردی را. ویک‌مرحله را با اتکابه‌مرحله قبل صرفا" نشان می‌دهد، رودررویی با جامعه. از مسیر دوم (بخش جامعه‌شناسانه اثر) فقر و قاچاق را تجزیه و تحلیل می‌کند (از طریق گفتارهای طولانی مانند "تا وقتی ارباب و ثروت‌های نامشروع وجود دارد، کار قاچاق تمامی ندارد" — احتیاجی نیست که توضیح دهیم، اینگونه‌کاربرد کلام، اصلا" سینما نیست).

فصل انتهایی، نمود مادی رودررویی شخصیت‌های اثر با نظام است، که حاوی پرداخت نمایشی بسیار زیبای کارگردان نیز هست (و باندازه کافی هم شهرت دارند— تشابه‌اش را از حیث مضمون و فرم با "شورش" بیاد بیاوریم).

در پایان اثر، نیروهای مهاجم نظام، که بصورت اشباحی فانوس بدست جلوه‌گر شده‌اند، در تهاجمی بسیار زیبا (از لحاظ بصری) شخصیت‌های فیلم را در بر می‌گیرند، و از پای در می‌آورند. مرگ در چشم "ساواش‌چی" بصورت دایره‌ای بسته از فانوس‌های متعدد نمودار می‌شود. این نقطه پایان برخورد قهرمان "کوبایاشی" با نظام حاکم است.

"ماساکی کوبایاشی" در پایان اثر، که دربرگیرنده رستگاری مادی و معنوی همه آدم‌هاست، دو مسیر فیلمش را بر هم منطبق می‌سازد. ولی دونقطهٔ شروع وپایان‌این‌دومسیر (شخصیتها — نظام حاکم) هردو ناشناخته مانده‌اند. اولی به سبب که در معرفی‌اش بسیار سطحی عمل شده، و دومی بجهت آنکه به اشاره‌هایی بسنده شده است.

برخورد دو نیروی مهاجم که در لفافه‌ای از ابهام پوشیده شده، نمی تواند نقطه اوج مناسبی برای یک تراژدی باشد.

● سه نخالهٔ خوش شانس

آنها نمی‌توانند جاعل باشند

○ کارگردان: *کامیلو ماستروچینکوئه* ○ بازیگر: توتو ○ محصول *ایتالیا*

"آنتونیو" سرایدار یک مجتمع آپارتمانی است، و می‌خواهند کارش را از او بگیرند. او اتفاقا به چمدانی دست پیدا می‌کند، که وسایل جعل اسکناس در آن قرار دارد. او به همراه دو نفر دیگر، برای نجات از فقر، اقدام به جعل اسکناس می‌کند. اما از ترس پلیس موفق نمی‌شوند پولها را خرج کنند. پس از درگیر شدن در ماجراهای بسیاری، آنها عاقبت پولهای تقلبی را آتش می‌زنند.

بگفته منتقدان، "توتو" قهرمان بذله‌گویی در کشورش بود. کسی بود که مردم برای دیدن او، و نه فیلم فلان کارگردان، به سینما می‌رفتند. او در چند فیلم پازولینی از جمله "جادوگران"، "پرنده‌های کوچک و پرنده‌های بزرگ" (۱۹۶۶) بازی کرده است، اما در همان فیلمها نیز "توتو" همچون بسیاری از شخصیتهای اصیل سینمای کمدی، شخصیت فردی ثابتی را عرضه می‌کند، ویژگی دیگری که کارهای او را ممتاز می‌کند، چهرهٔ اوست که بسته به حالتی که براثر احساس فضا و لحظه پیش می‌آید، درجا تغییر می‌کند. این‌نرمش فوق‌العادهٔ چهرهٔ او هر حسی را اعم از افسردگی، پشیمانی، ترس، شادی، خشم و ... را با درجات مختلف آن، که بنا به نوع شخصیت و بسته به موقعیت زمانی ومکانی، بسیار متغیر است، در برابر بیننده زنده می‌کند. به عنوان مثال وقتی که میکله، پسر آنتونیو، قضیه اسکناسهای‌جعلی را در گوشی به پدرش می‌گوید، چشمهای توتو کم‌کم درشت می‌شود، صورت و لبش کج می‌شود و گردنش بالا می‌رود و این حرکت که القای ترس به بیننده است، آنقدر نرم و روان انجام می‌گیرد که جایی برای ایجاد احساس ساختگی بودن در بیننده، باقی نمی‌ماند. به‌علاوه، ایجاد موقعیتهای کمیک در همهٔ آثار کمدی، از مهمترین ویژگی کارهای اوست. وقتی که در آغاز فیلم، اشرافی ثروتمند می‌میرد، حالتی را که آنتونیو بخود می‌گیرد، حاکی از افسردگی شدید است. اما همین افسردگی که در ابتدا بسیار صمیمی جلوه می‌کند، در پیوند با صحنهٔ بعدی که توتو، دفتر یادداشت تسلیتها را درون سطل خاکروبه می‌اندازد، و با در نظر گرفتن حالت سرد و بی‌تفاوت او، پوچ بودن تمام آن مراسم را به شیوه‌ای کمیک، نمایش می‌دهد.

در اینجا، چون بحث بر سر یک فیلم کمدی کلاسیک است، یادآوری این نکته را لازم می‌دانیم که کمدی از بنیان، قصد آشکار کردن تضاد و تنش موجود در زندگی انسانی را دارد. این تضادها می‌تواند فردی یا اجتماعی باشد. تضاد بین ترس و شجاع‌نمایی، جهل و دانانمایی، فقر و دارانمایی، ضعف و توانانمایی و غیره، عرصه‌های بسیار گوناگون عرضهٔ آثار کمدی است.

در فیلم "سه نخالهٔ خوش‌شانس" آنچه محور توجه بوده است، عدم توانایی بالقوهٔ شخصیتهای اصلی فیلم و تضاد آن با آنچه قصد انجام دادن آنرا داشتند، است.

آنتونیو و همکارانش برای یک لحظه هم استعداد این را ندارند که باند جاعل اسکناس باشند. برای اولین بار که نقاش، با آن هیکل قناس و پالتوی بی‌قواره و ظاهر دست‌وپاچلفتی‌اش به اتاق آنتونیو می‌آید و با پافشاری می‌خواهد دفتر یادداشت تسلیت را امضاء کند، بیهودگی عمل او و نوعی حماقت در شخصیت او برای بیننده آشکار می‌شود. در جایی که آنتونیو و نقاش و چاپخانه‌دار با هم دست اتحاد می‌دهند (به شیوهٔ دزدان و ماجراجویان که در فیلمهای ماجرایی بسیار تکرار شده است) با "پخ"! کردن گربه‌ای هر سه درمی‌روند. پس از چند لحظه هر سه دوباره جمع می‌شوند و در حالی که هریک می‌خواهد ترس را به دیگری نسبت دهد، همان عمل دست اتحاد دادن را تکرار می‌کنند. هنگام جعل اسکناس هم حرکات ناشیانهٔ نقاش و کارهای خنده‌دار توتو، که حتما همهٔ چیزها (از جمله ظرف حاوی الکل) را از بالای‌سر چاپخانه‌دار بگیرد، حکایت همین سادگی و بی‌دست‌وپایی آنهاست. حتی قرعه‌کشی کردن به شیوهٔ بچه‌ها که چه کسی برای خرج کردن اسکناس تقلبی برود، نزدیک پنج دقیقه طول می‌کشد. تمام این حرکات خنده‌آور و نیز خرید یک صابون با اسکناس ده هزار لیری و ترس و واخوردگی آنتونیو در کافه، نمایانگر ناتوانی آنهاست. آن سه مجبورند تمام کارهای خود را عادی جلوه دهند و خود را شجاع وانمود کنند، اما هر تلاش آنها برای رفع موانع، باعث گیر افتادنشان در یک موقعیت دست‌وپاگیر دیگر و در نتیجه خلق موقعیت کمیک دیگری می‌شود.

به طور خلاصه هدف "سه نخالهٔ خوش‌شانس" پیش از آنکه نقل یک داستان ساده و تقریبا پیش‌پاافتاده باشد، خلق موقعیتهای کمیک و بررسی چند و چون واقعیتی است که در داستان فیلم جریان دارد. چنان‌که از فیلم برمی‌آید، "سه نخالهٔ خوش‌شانس" جنبهٔ اجتماعی قضیه را چندان مورد توجه قرار نداده است — گرچه تاکید چندین‌باره بر اخراج از مجتمع آپارتمانی و موضوع بدهی زیاد، رنگی از انتقاد اجتماعی به فیلم می‌زند. در آغاز فیلم هم وقتی آنتونیو می‌خواهد چاپخانه‌دار را به همکاری با خود جلب کند و فنجانها را به‌عنوان افراد مختلف و ظرف شکر را ثروت جامعه فرض می‌کند و می‌خواهد میزان بهره‌وری از ثروت را توسط قشرهای گوناگون با شکر ریختن مطرح کند، پیشخدمت ظرف شکر را از جلویش برمی‌دارد و طلب پول می‌کند. این صحنه، هم بیننده را می‌خنداند، و هم او را به یاد روابط اجتماعی می‌اندازد. اما نظیر این صحنه را در فیلم دیگر نمی‌بینیم. در طی فیلم هم موضوع ناداری آنتونیو و همدستانش در ورای ماجراها، گم می‌شود. با این حال، از توتو انتظار نباید داشته باشیم همچون چاپلین به اجتماع بنگرد. توتو خودش است و فیلم او را باید به عنوان فیلم توتو نگاه کرد. از این نظر هرچند که کارگردان فیلم ضعف بخرج داده باشد، توتو توانسته است اثر را جاندار و گرم نگهدارد.

●چایکوفسکی

نوسانهای روحی یک هنرمند

○ کارگردان: *ایگور تالانکین* ○ فیلمنامه: *بودیمیر متالینکوف، یوری ناگیبین، ایگور تالانکین* ○ فیلمبردار: *مارگاریتا پیلی‌خینا* ○ بازیگران: *اینوکنتی اسموکتونفسکی، آنتونیا شورانووا، مایا پلیتسکایا، والادیسلاو استرژلچیک، آلا دمیدوا، اوژنی لئونوف، کیریل لاورف* — ۷۰ میلیمتری، رنگی، محصول ۱۹۶۹ استودیو موسفیلم شوروی.

فیلم، مروری است بر زندگی "چایکوفسکی"، که علاقه او به موسیقی و روحیه‌اش را در مصاف با رویدادهای متعارف زندگی و جریانات عشقی به تصویر می‌کشد.



زندگینامه‌نگاری در قالب‌های سینمایی همانند استفاده از ادبیات در سینما دشواریهای خاص خود را دارد، خاصه اینکه صرفنظر از رعایت چهارچوبهای تصویری، وفاداری به ابراز واقعیتهای زندگانی شخصیتها را در دو بعد "تاریخ‌نگری" و "حقیقت‌یابی" به التزام می‌طلبد. "ایگور تالانکین" نیز در طرح سینمایی زندگی "پیتر ایلیچ چایکوفسکی" موسیقیدان معروف روسی، با این موارد مواجهه دارد:

واقعیت‌های زندگی چایکوفسکی

با نگاهی کوتاه به نوشته‌های راجع به زندگی "چایکوفسکی"، چنین استنباط می‌شود که او هنرمندی حساس و متحول‌اندیش بوده و موسیقی را برای بدست آوردن قلوب مردم و در جهت زندگی آنها عرضه می‌کرده، تا آنجا که فقر و رنج مردم را در شکل موسیقی بیان می‌کرده است و آنچنان‌که اشرافیت پوسیده روسیه او را نمی‌توانسته جذب کند. اما در فیلم فاصله مدت ناروائی‌های دوران کودکی او تا در آستانه‌شهرت قرار گرفتنش با یک خیز بلند فورا پر می‌شود، بدون اینکه زمینه‌چینی شود. هرچند که صحنه‌های متعددی از وجود روحیه حساس در او و طرز تلقی تردیدآمیزش در برخورد با اشرافیت "بانو نادیژدا" در سرتاسر فیلم حاکمیت دارد که فیلمساز سعی دارد در مواجهه عشق او به موسیقی و عشقهای متعارف زندگی‌اش مورد اول را پیروز ببیند و آنرا نمادی از عشق غیرمجازی بداند تا جائیکه چنین تضادی تا انتهای فیلم "چایکوفسکی" را همراهی می‌کند. "تالانکین" در طول فیلم به ابعاد والایش روحی یک هنرمند بیشتر بها می‌دهد تا سایر مسائل احساسی متعارف. و بی‌اعتنائی "چایکوفسکی" به التذاذهای دنیوی را مقدمه پرورش دیدهای عرفانی او در موسیقی می‌داند و از این نظر همواره دفاع می‌کند و آنرا در مورد سرنوشت عشق "بانو نادیژدا" نسبت به "چایکوفسکی" عنصری تعیین‌کننده می‌انگارد. (شخصیت مرموز و فرصت‌طلب "آلبرتوویچ" — شاگرد چایکوفسکی و رابط عشقی — به مسئله بیشتر دامن می‌زند).

تاثیر اوضاع سیاسی ـ اجتماعی روسیه بر شخصیت و آثار "چایکوفسکی"

روسیه در زمان زندگی "چایکوفسکی" با مسائلی چون حکومت استبدادی تزاری، اشرافیت درحال‌پوسیدگی و رنج و فقر بخش وسیعی از مردم دست به گریبان بوده است، روند تاثیر متقابل این مسائل بر آثار ادبی اجتماعی آن دورهٔ روسیه بر کسی پوشیده نیست. بدون شک آثار "چایکوفسکی" با توجه به طرز تفکرش در بیان موسیقیائی اندیشه‌های مردمی‌اش از این سیاق جدا نمی‌تواند باشد. تمهیدات "تالانکین" برای دست‌یابی به این موارد قانع‌کننده نیست. نحوهٔ تماس "چایکوفسکی" با مردم در طول فیلم جائی ندارد، فقط در نمائی که مربوط به شخصیت‌پردازی بانوی اشرافی است، از لابلای حرفهای زن می‌توان چنین چیزی را دریافت (که "چایکوفسکی" دنبال نوعی صمیمیت معنوی و پیوند با مردم است). اشکال عمده فیلم در این‌جاست که چگونه رویدادهای عشقی و ذهنیات "چایکوفسکی" بر گرایشها و ارتباطش با مردم پیشی می‌گیرد، در صورتیکه تاثیر زندگی مردم بر آثار و زندگی "چایکوفسکی" یک واقعیت بوده است. تاثیر اوضاع روسیه بر "چایکوفسکی" مردم‌گرا نمایان نمی‌شود.

اندیشه‌های "چایکوفسکی" و وحدت ذاتی او با موسیقی

این وحدت در سرتاسر فیلم مشهود است. الهامات او از هر نوع که هست با موسیقی درهم آمیخته می‌شود و بخشیدن اعتبار بیش‌از حد به موسیقی در برخی لحظات خصیصه خودخواهی را به او منتسب می‌کند که فیلمساز در جهت بینش عرفانی "چایکوفسکی" او را تبرئه می‌کند. خلاقیت او محصول برداشتهای معرفت‌گونه‌اش از طبیعت و مردم و تبدیل آن به موسیقی است. فیلمساز در مورد زندگی زناشوئی "چایکوفسکی" و توجیه گریزانی او از زندگی با همسرش، به "عینی‌سازی" توسل نجسته است، حال آن‌که تعمیم این عینی‌سازی بخاطر تائید بینش "چایکوفسکی"، الزامی است. در مجموع، تالانکین در نمایاندن وحدت ذاتی "چایکوفسکی" با موسیقی موفق است.

بیان نوسانات روحی "چایکوفسکی" از طریق رویاروئی او با مسائل رئالیستی و ناتورالیستی (طبیعت‌گرایانه)

این مهمترین بخش فیلم است. شکنندگی روحی "چایکوفسکی" و ضربه‌پذیری احساسات او خوب القاء می‌شوند (مراسم عروسی خودش و عزاداری "روبنشتاین"). صحنه‌هایی چون آغاز آشفتگی روحی که پیامد از دست دادن استقلال روحی‌اش پس از ازدواج است، صحنه میخانه‌رفتن و تمسک به نابود کردن خویش‌که سرانجام به طلاق می‌انجامد، چنین نوساناتی را "هنجار" می‌سازد. الهام از طبیعت و نمادهای ناتورالیستی برای نوشتن موسیقی به کمک رنگهای خوب و تخیلات او در شبیه‌برداری از داستان "پوشکین" و انتقال آن به واقع‌گرائی (رئالیسم)، خاصیت القاءکنندگی ارزشمندی را دارند.

■

خارج از این چهارچوب، پرداختهای انتزاعی و تا حدودی سمبلیک در انتهای فیلم جلوه خاصی می‌نمایند. قدردانی مردم از چایکوفسکی در حالیکه او را روی دست بلند می‌کنند و او حالت رهبری عناصر موسیقی را بخود می‌گیرد (رابطه سمبلیک با مردم) صحنه‌هایی چون اسب‌سواری و تاخت بانوی اشرافی در جنگل (نشانه‌هایی از عصیان درون او)، آزادگی روان چایکوفسکی (قدم زدن او در میان درختان) و تنهاشدن او با بانوی اشرافی (زیبایی دیالوگها) نیز از بخشهای تامل‌پذیر فیلم هستند.

فیلم از موسیقی دلپذیر و مناسب با صحنه‌ها و بازی خوب بازیگران بهره جسته است. آنچه تالانکین در جهت القاء شخصیت و دوران زندگی چایکوفسکی می‌توانسته بر پرده بیاورد، بیش از اینها بوده است. با این حال، بررسی گوشه‌ای از تاریخ هنر به روایت هنری دیگر (سینما) از ویژگی ارزشمندی برخوردار است. اگر "تالانکین" در ارائه تمامی ابعاد مختلف زندگی این هنرمند موفق نبوده (هرچند شاید برخی از ضعف‌ها معلول حذف صحنه‌هایی از فیلم باشد)، محققا در برخی محدوده‌ها بیان زیبا و تاثیرگذاری از سینما را متجلی ساخته است.

● مرد فیل‌نما

واقعیت یا احساسات؟

کارگردان: دیوید لینچ ه *فیلمنامه*: کریستوفر دیوور، جان‌برگن ه *براساس کتابی نوشته*: فردریک تریوزه *مدیرفیلمبرداری*: فردی فرانسیس ه *موسیقی متن*: جان موریس ه *گریمور*: کریستوفر تاکره *بازیگران*: آنتونی هاپکینز، جان هارت، آن بنکرافت، جان گیلگاد، وندی هیلره سیاه و سفید، تکنی‌اسکوپ ه محصول سال ۱۹۸۰ انگلستان.

لندن در زمان ملکه "ویکتوریا". دکتری بنام "فردریک تریوز" شبی در یک پارک تفریحات با مردی بنام "جان مریک" روبرو می‌شود که صورت و اندامی هول‌آور و بسیار کریه دارد. دکتر تصمیم به مطالعه وبررسی روی او و سپس نگهداری ومواظبت از او می‌گیرد. زندگی راحتی‌برای او فراهم می‌کند و اعتماد به نفس از دست‌رفته‌اش را به‌او باز می‌گرداند.

شبی عده‌ای مست به اتاق او می‌ریزند.او را آزار می‌دهند و مردی که از نمایش وجود او ارتزاق می‌کند، او را می‌رباید. در پایان بعد از رنج‌های متعدد، "جان مریک" نزد دکتر بازگردانده می‌شود و در اوج یک خوشحالی ظاهری، می‌میرد.



درزمینه برگردان سینمایی زندگی انسان‌هایی که‌بخاطر ناهنجاری‌های جسمانی و یا روانی (مادرزاد و یا پیش‌آمده در اثرحادثه‌ای) ویا هردو از زندگی متعارف انسانی دور مانده‌اند، دواثر مشخص می‌شناسیم، "کودک وحشی" ساخته "فرانسوا تروفو" و "معمای گاسپارهاوزر" بکارگردانی "ورنر هرتزوگ". "مرد فیل‌نما"، گرچه از حیث ساختمان و اتخاذ یک دید مشخص نسبت به کل ماجرا، بپای آندو نمی‌رسد، ولی بجهاتی دارای موفقیت‌هایی است.

اولین دقایق فیلم، مبین یک وجه عمده از تلقی کارگردان نسبت به شخصیت محوری اثر است. جمله‌های "موجود عجیب الخلقه"، "مادر بیچاره او"، " این موجود بیچاره که بصورت وسیله‌ای برای ارتزاق درآمده"، و بعد امر و نهی‌های مردصاحب او و پسربچه‌همراهشان (برای اجرای نمایش) و سپس اشک دکتر (که نظاره‌گر این صحنه است)، نشان‌دهنده وجه احساسات گرایانه فیلم در قبال ماجرای زندگی "مرد فیل‌نما ــ جان مریک" هستند.

اولین پیچش فیلم نیز درهمین دقایق اولیه شروع می‌شود. با در تاریکی نگاهداشتن صورت او(در اولین برخورد دکتر)، تاریک شدن تصویر او در اولین برخورد نزدیک ما با او (در مطب دکتر) و نمایش صورت و هیکلش به‌صورت یک سایه (در جلسه عمومی دکترها). این گره‌های فیلم، البته، نشان‌دهنده وجه دیگر اثر نیز هست، کوشش کارگردان برای رسوخ به واقعیت زندگی "جان‌مریک".

فیلم تا زمانی که صورت و هیکل "جان مریک" را به بیننده نشان نداده است، طبیعتا" توجه تماشاچی را می‌تواند با مخفی نگاه‌داشتن مهمترین ورق برنده‌اش، جلب شده نگاهدارد. تا آنجا که حتی ایجادفضای ترسناک در اولین شب اقامت مرد فیل‌نما در بیمارستان نیز، تحت‌الشعاع علاقه بیننده به دیدن صورت مرد، جاذبه خود را از دست می‌دهد. ولی وقتی که بیننده با واقعیت روبرو می‌شود (صورت مرد فیل‌نما) و با نمایش چند زاویه مختلف از سرو کله او این پدیده نیز تازگی‌اش را از دست میدهد، در واقع ورق برنده‌ای در دست فیلمساز باقی نمی‌ماند. ولی او برای حفظ بیننده، آگاهانه به جانب احساسات‌گرایی روی می‌کند، و باید اعتراف که در این‌کار موفق هم هست.

بعد از این مرحله، فیلمساز بجای‌مورد توجه قراردادن ظاهر مرد فیل‌نما، توجه خود را متوجه وضع روحی و روانی او می‌سازد وسعی می‌کند که به اثرش یک نمای‌روانشناسانه ببخشد. اما روانشناسی فیلمساز و فیلم، روانشناسی‌ای است که تحت تاثیر احساسات گرایی صرف واقع شده است.

فقط بیان جملاتی درباره وضع روحی مرد، و یا صحنه‌هایی مثل برخورد مردبازن دکتر و گریه‌زن و یا برخورد با خانم نویسنده، نمی‌توانند مبین وضع روحی مرد فیل‌نما باشند، و جاری‌کردن اشک برصورت ناهنجار او (درنمای درشت) درزمانیکه می‌شنود "شما یک‌انسان هستید" و تاکید خام و گذرا بررابطه‌ی او و مادرش (که بصورت تصویری از یک زن زیبا در فیلم حضور دارد ــ که از این میان می‌توانست رابطه‌ای بسیار زیبا و پرمعنا شکل گیرد) نشان دهنده شرایط (حتی کلی) برخورد جامعه با این فرد نیست.

در واقع در باقی فیلم، احساسات گرایی صرف، جای یک واقعیت گرایی را، که می‌توانست روانشناسانه هم باشد، گرفته است.

عدم حضور واقع‌بینی در برخورد با زندگی این مرد، جلوی مطرح‌کردن پرسشهای قابل توجه متعددی را در پرداخت فیلم سد می‌کند. مسائلی مثل این: اینک که در برابر این موجود بیچاره مردی قرار دارد که از نمایش ناهنجاری‌های وجود او ارتزاق می‌کند، آیا خود این فرد نیز یک قربانی و یک موجود مسخ شده نیست (هرچند که فیلم در پایان او را محکوم می‌کند)؟ آیا دورکردن مرد فیل‌نما از دنیایی که آن را پذیرفته و بدان خوگرفته، و نشان دادن دنیایی زیبا و انسانی بدو (هرچند که اینکار در نظر اول بسیار موجه و انسانی جلوه می‌کند) خیانتی به‌آنچه او از واقعیت‌زندگی پذیرفته، نیست؟، بخصوص که این دنیای زیبا، در اوج خوشبختی چهره واقعی‌اش را به او می‌نمایاند (گرفتن آینه جلوی صورت او توسط نگاهبان بیمارستان).

محکوم کردن یک جانبه مردسوء استفاده‌چی که به زندگی بیچارگان و تهیدستان لندن تعلق دارد، و نجات مرد فیل‌نما توسط افراد ناقص الخلقه دیگر (بیان سمبلیک) درحالیکه صورت معصوم و پشیمان کودک بدرقه راه آنان است، راه بر حضور واقع‌بینی فیلمساز نمی‌بندد؟. وبالاخره ایراد جمله‌های دردناک مرد "من یک حیوان نیستم، من انسانم" در آبریزگاه عمومی ایستگاه قطار و سپس از پای درآمدن او، تاکیدی برسرنوشت محتوم این موجود نیست؟ درست است که دکتر چهره زیبایی از زندگی به‌مرد فیل‌نما نشان می‌دهد، ولی می‌دانیم که چهره این زندگی با حضور اعضای پولپرست هیئت مدیره بیمارستان و آن‌مست‌های ولگرد بسیار مخدوش است.

با این همه، فیلم به کمک فیلمبرداری بسیار زیبای خود در بسیاری از لحظه‌ها در خلق‌فضای مه گرفته، سرد و تاریک لندن و زندگی سیاه و سخت تهیدستان وکارگران‌دوره ویکتوریا بطرز اعجاب‌انگیزی موفق‌است.

ویک توفیق دیگر در پایان فیلم، به‌کمک ترکیب عنصر نمایش و آخرین ساعتهای زندگی مرد فیل‌نما بدست می‌آید و فیلمساز موفق می‌شود که این آخرین لحظه‌ها را برای‌مرد فیل‌نما سرشار از شادی و شعف کند، و این همه به کمک یک نمایش روی صحنه بدست می‌آید.

● یک روز از زندگی ایوان دنی‌سوویچ (۱)

تصویری از یک حکومت ضدانسانی

ه کارگردان: کاسپر وردی ه فیلمنامه: رونالد هاروود بر اساس داستانی از الکساندر سولژنیتسین ه مدیر فیلمبرداری: سون نیکویست ه موسیقی متن: آرنی نوردهایم ه بازیگران: تام کورتنی، آلفرد بورک، جیمز ماکسول ه محصول مشترک ۱۹۷۱ نروژ و انگلستان.

ایوان دنی‌سوویچ، شخصی است که توسط حکومت استالین به اردوگاه زندانیان واقع در منطقه‌ای از سیبری تبعید می‌شود. فیلم به بررسی شرایط دشوار زندگی دنی‌سوویچ و اوضاع سخت طبیعی منطقه سیبری و رفتار ضدانسانی مقامات زندان که بازتابی از حکومت استالین است، می‌پردازد.

اولین افشاءگری‌های روسها از یکه‌تازی و اقدامات ضدانسانی استالین، بلافاصله پس از مرگ او در دوران زمامداری خروشچف در ۱۹۵۳ بوقوع پیوست و ایجادکننده فضایی شد که در بطن آن روی دیگر مشکلات و اشتباهات سیاسی و اقتصادی حکومت مطلقهٔ حزب کمونیست شوروی سرپوش گذاشته شود. روی‌آوری نویسندگان و صاحبان اندیشه به بازتاب وقایع دوران اختناق استالینی، مدتها خوراک آثار سیاسی و نوشته‌های روسی را فراهم می‌کرد. "یک‌روز از زندگی ایوان دنی‌سوویچ" اثر سولژنیتسین نمونه‌ای از این افشاگری‌هاست که توسط کاسپر وردی فیلمساز نروژی به تصویر کشیده شده است.

کل ماجرا مربوط است به مصاف زندانیان یک تبعیدگاه دورافتاده که در شرایط طاقت‌فرسای حیاتی و محیط طبیعی خشن به مصاف با عوامل سرکوبگر یک نظام خودکامه و بیرحم می‌روند. فیلم "وردی" در فضاسازی موفق و در شخصیت پردازی و نتیجه‌گیری منطقی، نارساست. در فضاسازی موفق است، چون توانسته زندگی مشقت‌بار، طبیعت منجمد سیبریائی، رفتار ضدانسانی زندانبانان و مسئله تطبیق زندانیان با محیط را در جهت تنازع بقا بیان دارد (صحنه‌های متوالی غذا خوردن، به خوابگاه رفتن، کار طاقت‌فرسا و تحمل مصائب از آن جمله‌اند). سکانس بناسازی در شرایط دشوار سرما و حرکت گله‌وار زندانیان بسوی محل کار و نمایش گذشت زمان از بهترین قسمتهای فیلم است.

اما شخصیت‌پردازی‌های او حاوی پراکنده‌گوئی‌ها و حکایت‌های شعارگونه‌ای است که در خلال فیلم همانند طرز گفتار راوی گنجانده می‌شود، بدون آنکه هریک از شخصیت‌ها را در طیف یک تحول کیفی قرار دهد. به عبارت‌دیگر شخصیت‌هائی چون ناخدا، فیلمساز، کشاورز و یا در بعضی موارد حتی خود "دنی‌سوویچ"، در همان حد معرفی باقی می‌مانند.

"وردی" بیشتر به متن خاطرات نویسنده وفادار مانده. تقابل و تزاحم عقیدتی "الیوشا" با "دنی‌سوویچ"، هیچ محصولی دربر ندارد و مشخص نمی‌کند که کدام‌یک برحق است. عقیده به آزمایش شدن روح و ایمان "الیوشا" در جهت اعتلای روح انسانی، یا ایمان متزلزل و بقاءطلبی مطلق "دنی‌سوویچ"؟ با آنکه هر دوی آنها زندگی می‌کنند و بالاخره بقا دارند، بجا خواهد بود اگر به نتیجه تقابل این دو طرز فکر در آن ورطه هولناک بیشتر بیندیشیم: ۱ — اراده‌سالاری در جهت محک و آزمایش نیروهای معنوی روح انسانی در جهت شناخت ایمان به خداوند و احاطه بر شخصیت برای آزادی روح. ۲ — امید به رهایی و توسل به هر وسیله‌ای برای بقاء و کسب آزادی در دوران حاکمیت استالینی.

با اینحال وردی از چند جهت بر مسئلهٔ ایمان و اعتلای روح انسانی تاکید می‌ورزد (نمادهایی از گرایشات مذهبی و مختلف بودن آراء و عقاید انسانهایی چون "الیوشا" با دیگران). او امکان بررسی رابطه مجموعه زندانیان را با یکدیگر و رابطه این مجموعه را با موارد ضدانسانی دوران استالین نادیده گرفته است. ریتم فیلم در روند بیان وقایع روزمره زندان تکراری و کند می‌شود، حال آنکه متن فیلم برای تحرک و حادثه‌پردازی از گنجایش بالقوه وسیعتری برخوردار است.

این فیلم "کاسپر وردی" نمودار تفاوت فیلمسازی او نسبت به آثار دیگرش همچون "سه ثانیه به جهنم" است. با این حال، او از موقعیت زمانی و مکانی و محتوای ماجرا کمتر استفاده برده و فرصت پرورش عناصری را از کف داده است که می‌توانسته در معنویت‌بخشیدن به یک حرکت انسانی در دوره‌ای ضدانسانی مانند دوران استالین، کاربرد داشته باشد.



● یک روز از زندگی ایوان دنی‌سوویچ (۲)

فیلمی بی‌رمق از یک کتاب خوب

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: ۶۳/۲/۱۴

ایوان دنی‌سوویچ زندانی سیاسی است و در اردوگاهی در سیبری، دوران محکومیت خود را می‌گذراند. او شماره C854 را بر کلاه و سینه و پای خود دارد و عضو گروه ۱۰۴ اردوگاه کار است که عهده‌دار انجام بخشی از کارهای ساختمانی است. روزی عادی از زندگی او، حکایت فیلم است.

انگیزه نمایش فیلم روشن است. چیزی درحدود سیاست "نه شرقی، نه غربی" این رسانه. فیلم البته بی‌رمق‌تر از آن است که سردی و خشونت کار خوب سولژنیتسین را منتقل کند.

فیلم با بیانی ملال‌آور و تکراری، قصه ملال را می‌گوید. بیانی کشدار و عذاب‌آور و خسته‌کننده، هیچگاه نمی‌تواند عذر موجهی باشد تا مضامینی در همین راستا را برساند. اگر قرار است سردی را بنمایانیم، نشان دادن صرف یخ و بوران کافی نیست و.... سردی فیزیکی، سردی معنوی پشت قضیه را القاء نمی‌کند. کار بیشتری لازم است. رنگ سربی زمینه کار و لباسها و اشیاء و...، بعنوان رنگی از رنگها باقی می‌ماند تا یحتمل اشاره‌ای باشد به گرفتگی محیط و غیره. فیلم راوی قصه‌ای است که با گفتاری که در اول و آخر فیلم می‌آید، تلاش بیشتری را از خود و تماشاگر می‌گیرد. گفتار اول روشن می‌کند که ماجرا چیست و قضیه چگونه و به کجاها قرار است برود. و گفتار آخر فیلم به جمع‌بندی فعل و انفعالات ماجرا وعملکرد هرآنچه گذشت — یک روز ایوان — می‌پردازد و همه چیز را می‌بندد. در فاصله دو گفتار اول و آخر، اگر تماشاگر بهردلیل صفحه تلویزیون را رها کند و در عالم خود غوطه‌ور باشد و زیرچشمی گاه به گاه حضور تلویزیون را از یاد نبرد، در مجموع چیزی را از دست نداده است. برای نمونه کل ماجرای ساختمان‌سازی چیست؟ ما که از درک قضیه درماندیم، سوای آنچه که یک زندانی بالاجبار، در اردوگاه کار اجباری باید کاری انجام دهد و طبعا "این بر همگان روشن است. خب، همه اینها که چی‌و فیلم بسیار بدیعنی همین. که یعنی هیچ.

● پیروسمانی

درجستجوی نور



کارگردان: جرجی شنگلایا ه فیلمنامه: جرجی شنگلایا، آرسون آخولدیانی ه فیلمبرداران: آ. رخویاشویلی، ک. اوپریاتین، د. مارجی‌یف ه طراحان هنری: آوتاندیل وارازیشویلی، و. آرابیدزه ه موسیقی: ن. گاپونیا ه بازیگران: آوتاندیل وارازیشویلی (پیروسمانی)، دیوید آباشیدزه، کاپانیدزه، گوارا مدزه ـ ۳۵ میلیمتری، رنگی، ۸۴ دقیقه ه محصول ۱۹۷۱ گرجستان شوروی.

"نیکلا پیروسمانیشویلی" (۱۹۱۸ ـ ۱۸۶۳) نقاش بد روزگار و مردم‌گریز گرجی، درکنار مردم و درازای یک وعده غذا، آثار ماندنی‌اش را خلق می‌کند. بدون آنکه ارزش آثارش برهمه روشن باشد. درکنار دونقاش دیگر، آثار او و دوره‌های مختلف زندگیش را مرور می‌کنیم.

"پیروسمانی" فیلم زیبا و تاثیرگذاری است که به‌رغم بیشتر برداشت‌ها و نظرها، نه‌تنها ساده نیست، بلکه اثری است بسیار دقیق، و در نتیجه بسیار پیچیده. اما همه زیبایی و تاثیرگذاری‌اش را مدیون همین دو وجه است: سادگی در ظاهر، و پیچیدگی در عمق.

برخلاف روال طبیعی این‌نوع آثار که از زندگی هنرمند شروع می‌کنند، به‌آثار او می‌رسند و در نهایت در جستجوی رابطه‌ای بین این دو پدیده هستند، و این روش اکنون تقریبا" به شکل کلیشه درآمده ("شور زندگی ـ زندگی وان‌گوگ" ساخته "وینسنت مینه‌لی" و یا "عاشقان موسیقی ـ زندگی چایکوفسکی" ساختهٔ "کن‌راسل") فیلم "پیروسمانی" از آثار او شروع می‌کند و سعی دارد به واقعیت‌های زندگی نقاش دست یابد. تا آنجا که درپاره‌ای از بخش‌ها، فیلم اصولا" درباره یک اثر نقاش است تا دربارهٔ خود او.

آنچه این رابطه را بر "شنگلایا" تحمیل کرده، در درجه اول، نبود منابع و اطلاعات کافی دربارهٔ نقاش، و در درجهٔ دوم گیرایی وزیبایی تلخ آثار اوست، که این هردو صفت مدیون بدوی بودن آثار این نقاش هستند. "پیروسمانی" فیلم تدوین و یا فیلم میزانس (به‌معنای کلاسیک آن‌ها) نیست. "پیروسمانی" فیلم فضا است و از طریق خلق فضاست، که بدو عامل تدوین و میزانس نیز دست می‌یابد وهمه حرفش را می‌زند.

"شنگلایا" فضای فیلمش را از فضای تابلو‌های "پیروسمانی" اخذ می‌کند. با تصویرهای تخت، و به‌کمک نورپردازی بدون سایه و یا کم سایه (فضاهای خارجی، همه روزهای ابری هستند). تا آنجا که، درنمایی که "پیرو‌سمانی" دوتابلوی گاو سیاه و سفید را می‌فروشد، دکان از روبرو و اصلا" بدون بعد و بصورت یک "لته‌دکور" (بدون نمایش کوچکترین زاویه دیگر) به نظر می‌رسد. هر تابلو عاملی می‌شود که دونما ـ صحنه را به هم پیوند می‌دهد و از محتوای هر تابلو به‌میزانس هرنما دست‌می‌یابیم. توضیح بیشتر:

اولین تابلویی که از آثار "نیکلاپیروسمانی" می‌بینیم (که در واقع تمامی راز زندگی غمبار او نیز درآن خلاصه شده) تابلویی است که عناوین ابتدای فیلم برآن ظاهر می‌شود، درحالیکه یک موسیقی مذهبی در تمام طول این دقایق، تصویر را همراهی می‌کند.

یک دورنما با درختان درهم و تیره، کوره‌راهی که از پایین تابلو به طرف مرکز آن کشیده شده و در این کوره راه مردی پشت به بیننده بسمت عمق تابلو در حرکت است. دربالای سمت چپ تابلو (که بنظر می‌رسد انتهای کوره راه است ـ پایان کوره راه در میان درختان به آن طرف متمایل می‌شود) روشن‌ترین بخش تابلو دیده می‌شود. در بالای سمت راست تابلو (قرینه همان بخش روشن) ساختمان کلیسا مانندی بچشم می‌خورد که یکبار دیگر درجایی از فیلم آن را می‌بینیم (تقریبا" در اواسط فیلم، "پیروسمانی" به محوطهٔ جلوی همین ساختمان می‌رود و مردم را سرگرم رقص، رفت و آمدو خرید و فروش نظاره می‌کند).

درطول فیلم می‌فهمیم، که "نیکلا" در جستجوی آرامگاهی مقدس و سرزمینی است که خورشیدش هرگز غروب نمی‌کند. و بدین ترتیب مفهوم نقش این‌تابلو (مردی درجستجوی راهی به‌سوی نور) روشن‌تر می‌شود. اما، ماهیت این نور چیست؟ تا مدتی از فیلم، "شنگلایا" از نشان دادن صورت نقاش طفره می‌رود. در ابتدای فیلم "نیکلا" را می‌بینیم که پشت به دوربین، روبه پنجره، ایستاده و اطرافش را گیاهان سبز متعدد پر کرده‌اند. آنگاه پشت میزش می‌نشیند و جمله‌هایی از کتاب مقدس را می‌خواند. اولین‌بار که صورت او را کاملا" می‌بینیم، زمانی است که می‌فهمیم می‌خواهد از آن خانه برود. با نفی‌تعلق‌اش به یک مکان معین، هویت واقعی او (که در واقع گسستگی از زمان و مکان است) معرفی می‌شود، ودیگر تا پایان فیلم هیچگاه او را وابسته به مکانی خاص و یا محدود شده به زمانی معین نمی‌بینیم. گذشت زمان، فقط در صورت او که آثار پیری برآن است، نمایان می‌شود (بخش بخش بودن فیلم به از بین رفتن توالی زمان در اثر نیز کمک می‌کند).

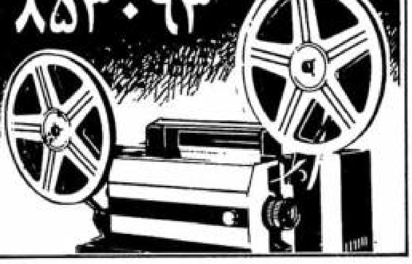
پناه گرفتنش در پشت گیاهان داخل خانه، خرید مقداری علف برای خوابیدن، فرارش از مجلس عروسی، عبور از پرچین و قدم نهادن بر دشت سبز، و بالاخره مرور دوران کودکی‌اش (در دشت سبزه‌زار) هنگام رفتن به‌سوی خانهٔ خواهر، ریشه در گرایش ذهنی و باطنی او به‌یک زندگی ساده و بی‌آلایش و طبیعی دارد (زمانی که خواهرش به‌دیدار او می‌آید، "نیکلا" در بیرون مغازه روی زمین خوابیده است). همان طور که برای دوستش "دیمیتری" شرح می‌دهد، نهایت آرزویش ساختن خانه‌ای چوبین بر کوه، خرید سماوری بزرگ، گرد هم جمع شدن و خوردن چای و گپ زدن است. "مگر آدم به‌غیر از این ها چی میخواد؟" طرد هر نوع تعلق خاطر نسبت به‌یک زمان و مکان ثابت (به‌شکل سنتی آن ـ فرارش از زندگی زناشویی را بیاد بیاوریم) از جانب "نیکلا" در همین میل او به یک زندگی ساده و آزاد، ریشه‌دارد.

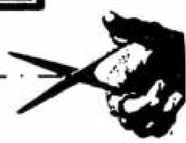
بیشترین ساعتهای عمر "نیکلا" در تاریکی می‌گذرد. در زیر پله‌ای تاریک زندگی می‌کند و همواره او را می‌بینیم که از روشنایی درخشان روز جدا می‌شود، به‌داخل رستوران و یا میخانه‌ای تاریک می‌آید، و به کار می‌پردازد.

هرگاه که‌او وارد مکانی می‌شود، دوربین در داخل قرارداد، با تنظیم دیافراگم آن برای نور داخلی (که‌درنتیجه‌روشنایی‌روزبیشترجلوه‌می‌کند) ورود او از نور به داخل تاریکی تبیین می‌شود.

در روشنایی روز در کوچه و خیابان‌های شهر تفلیس، هیچ نوع ارتباطی نمی‌تواند برقرار کند (حتی با دوستش "دیمیتری")، اما ارتباط عاطفی او در میان گستره طبیعت به‌سادگی برقرار می‌شود. از دیدن خرمن‌کوبی به‌وجد می‌آید، و دیدار زنی که نزدیک بوده همسرش

بقیه در صفحه ۵۱





فرم اشتراک ماهنامهٔ سینمایی فیلم

نام و نام خانوادگی .... سن ....

شغل .... میزان تحصیلات .... شروع اشتراک ....

نشانی ....

تلفن ....

حق اشتراک یکساله
داخل کشور ۱۸۰۰ ریال
خارج از کشور ۲۴۰۰ ریال

■ اضافه بهای شماره‌های ویژه ، از مشترکان دریافت نمی‌شود .
■ برای آن که مجله‌تان ناقص نشود ، می‌توانید فتوکپی این فرم را پر کنید و بفرستید .
■ بهای اشتراک یک ساله را به‌حساب شمارهٔ ۲۰۹۳۰۵۹۴ بانک تجارت ، خیابان سپهبد قرنی ، شعبه پل کریمخان (بنام ماهنامه فیلم) واریز کنید و فتوکپی فیش بانکی را همراه با این فرم به‌دفتر مجله بفرستید . هزینه اشتراک را می‌توانید به‌طور نقدی نیز بفرستید .
■ تغییر آدرس‌تان رااطلاع دهید .

بقیه از صفحه ۲۹

دربارهٔ «گمشده»...

آدم می‌اندازد: بین پانزده تا بیست هزار نفر در آرژانتین و در همین حدود در شیلی و صدها هزار نفر دیگر در بقیه دنیـا. این روش به حکومتهای سرکوبگر، تمام امتیازات ممکن را می‌دهد و باعث دلـهره‌ای دائمی در مخالفان می‌شود ــ دلـهره‌ای بیشتر از ترس شکنجه و یا مرگ. عده بیشماری حاضرند که به خاطر داشتن ایده‌های خود به زندان بروند و شکنجه بشوند، ولی هیچگاه حاضر نیستند که ناپدید شوند، بدون آنکه نشانی از خود به جای بگذارند.

• من فیلمنامه‌ای به اتفاق "خورخه سمپرون" بر مبنای "سرنوشت بشری" نوشته‌ی "آندره مالرو" تنظیم کرده بودم که چینی‌ها آن را رد کردند. چند سال پیش "هوا کو فنگ" با یک هیئت همراه از پاریس دیدن کرد. در آن زمان ملاقاتی با وزیر فرهنگ چین داشتم. با او درباره‌ی طرح این فیلم صحبت کردم. او گفت: "ما به افرادی مثل شما احتیاج داریم. به مملکت ما بیایید و با افراد ما همکاری کنید. چرا شما سفری به سرزمین ما نمی‌کنید؟" بدین ترتیب به چین سفر کردم. تمام اماکن را بازدید کرد م. امکان پیدا کردم تا با کارگران کهنسال چینی که در انقلاب شرکت داشتند صحبت کنم. فیلمهای "حکومت نظامی" و "اعتراف" را به آنـها نشان دادیم. فیلم "زد" را هم که خودشان خریداری کرده بودند. عدهٔ زیادی از مقامهای چینی در نمایش فیلم "اعتراف" شرکت داشتند. در پایان نمایش فیلم، همه کف زدند. چند نفر از آنـها گفتند: "فیلم خیلی قوی بود، خیلی قوی." اما در واقع از عکس‌العمل آنـها سر درنیاوردم. در طول چند روز بعدی، هیچ کس صحبتی از فیلم نکرد. قبل از ترک چین، "میشل"، همسرم به یکی از بدرقه‌کنندگان چینی گفت: می‌خواهم سئوالی از تو بکنم؟ در مورد "اعتراف" چه فکر می‌کنی؟ برداشت سیاسی تو چه بود؟ و مرد چینی در حدود ده دقیقه در حضور راهنمای ما صحبت کرد. لحظه‌ای پر از هیجان به وجود آمده بود. درست مثل لحظه‌هایی از یک فیلم "هیچکاک". او گفت: "فیلم را خیلی پسندیدم. فیلم دقیقا چیزی را نشان می‌داد که چندین سال پیش در اینجا اتفاق افتاده بود." سپس او درباره انقلاب فرهنگی صحبت کرد. گفت: "آن مسائلی که در فیلم نشان داده می‌شود، بر سر همه آمده است. خودم چهار سال را در یک اردوگاه گذرانده‌ام." ظاهرا آنـها فکر می‌کردند که فیلم خیلی شبیه به تجربه‌های خودشان بوده است. هر وقت هم که درباره "استالین" صحبت می‌کردند، می‌گفتند: "او هفتاد درصد بدی داشت و سی درصد خوبی." "این نقطه نظر آنـها نسبت به فیلم بود. بعدها که برایشان فیلمنامه کامل‌شده داستان مالرو را فرستادیم، آنـها جواب دادند که نه، باید "این" را تغییر بدهید و "آن" را عوض کنید. تهیه‌کنندگان فیلم فکر کردند که شاید بشود فیلـم را در فیلیپین یا جایی دیگر ساخت. ولی من فکر کردم خیلی مسخره خواهد بود، زیرا تنـها جایی که امکانات ساختن این فیلم را دارد، خود چین است. پس به ناچار مجبور شـدم فیلمنامه را کنار بگذارم. ■

... حکایت غمگنانهٔ خاموشی



بقیه‌از صفحه ۴۹

درجستجوی...

شود، با پنج فرزندش شادمانش می‌کند.

تنها نقاط روشن در میان تاریکی‌هایی که او را احاطه‌کرده، زمانی است‌که نقاشی می‌کند، و آنچه را که مردم می‌خواهند و تصویرهایی از طبیعت را، نقاشی می‌کند. در روی بوم‌ها هستند، که این دو وجه از مشغلهٔ ذهنی "نیکلا" با هم پیوند می‌خورد. این ترکیب همان روشنایی‌ای است که وی در جستجوی آن است و هیچگاه جز در روی تابلوهایش نمی‌تواند بدان برسد. اما این ترکیب، ریشه در دوران کودکی و نوجوانی نقاش دارد. "شنگلایا" نیز درجستجوی‌همین دوران از زندگی "پیروسمانی" است. و همین بخش از زندگی نقاش است، که در فیلم وجود ندارد (بعلت کمبود اطلاعات درباره آن) و فیلمساز سعی می‌کند از طریق جستجو در آثارش بدان دست یابد.

ظاهرا" جستجوی مایه‌های عرفانی و مذهبی در زندگی "نیکلا"، تنها راهی است که فیلمساز می‌تواند از طریق آن، به‌واقعیت کشش و گریز نقاش به‌مردم دست یابد. "شنگلایا" در وجود "نیکلا پیروسمانی" مسیحی را یافته است که در کنارمردم و غمخوار مردم است. همهٔ دار و ندارش را مسیح‌وار نثار می‌کند، شهد را در میان کف‌های خالی کودکی می‌ریزد و باقیمانده آن را، خود همچون تشنه‌ای سر می‌کشد، و در جستجوی روایت انجیلی سرزمین موعو د"شیر و شهد" است ــ سرزمینی که خورشید در آن غروب نمی‌کند. ووسایل نقاشی‌اش، همچون صلیبی هستند، که "نیکلا" همهٔ عمر، آن را در خیابان‌های سنگ‌فرش و فقر گرفتهٔ "تفلیس" با خود می‌کشد. حالا شاید مفهوم موسیقی مذهبی بر عناوین فیلم، روشن‌ترشده باشد.

وقتی در پایان عمر او را به‌اتاقی می‌افکنند تا زندگی مسیح را نقاشی کند (این مفهوم در دوبله ازبین رفته)، وی دوره‌های مختلف زندگی خودش را بر پرده می‌آورد، و در پایان فیلم، همراه قاصدی (شال سرخ بر کمر) که نوید زنده شدن مسیح را می‌دهد (این جمله نیز در دوبله، به‌صورت دیگری ترجمه شده)، از قاب زندگی مادی خارج می‌شود و کوچه‌های فقرگرفته شهر "تفلیس" و آثارش را برجای می‌گذارد. ■

فیلم‌های آماده پخش

پارادیا فیلم

۶۷۲۸۸۵

تا آخرین نفس (ایرانی)
شکارچی
عفریت (ایرانی)
بازداشتگاه (ایرانی)
یازده امید فوتبال
افسانه تبر طلائی
سیندرلا
آوای مرگ

رویال فیلم

۶۷۲۵۷۹ ۶۷۲۲۷۷

عبور از مرز جهنم
تعقیب مرگبار
دنی تراویس
سفرهای سبز
آزادیخواهان رودزیا
فرشته و اهریمن
سفرهای دور دنیا در ۸۰ روز
همیشه سربلند
تاراس بولبا
شهر دیوانه
نوادا اسمیت
کورباری
جزیره گنج

سوپر فیلم

۶۶۰۳۴۶

تعقیب
تفنگ کهنه
زیر دریا با وحشت
فرمانروای تایگا
استقلال‌طلبان
دادگاه ویژه
شرق جاوه
من زندان را دوست دارم

شیراز فیلم

۶۷۷۹۵۲

عبور از میدان مین (ایرانی)
شاهین صحرا

نوین فیلم

۶۴۳۶۹۷

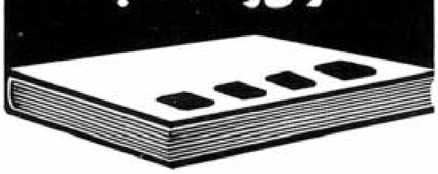
سه ثانیه به جهنم
فرصت برای تعقیب
سربازهای چوبی
فرار به مکزیک

سینماهای متحده

۶۷۵۲۷۷

هنگ شترسواران
سفیر
مبارزه در ونیز
بازی مرگ
فرار ژنرالها

معرفی و نقد کتاب



خسرو دهقان



قاموس
کتاب فصل
(۵ – ۱)

زیر نظر شورای نویسندگان
مدیر مسئول و صاحب امتیاز : مسعود نوری
به‌سرپرستی (مسئول اجرائی) : اصغر موسوی
طراح و گرافیست : سهراب هادی
دبیر هنرهای نمایشی : مجتبی اقدامی
ناشر: مؤسسه تحقیقاتی و انتشاراتی نور، شرکت تعاونی ترجمه و نشر بین‌الملل، کارگاه قلم.
تیراژ: ۱۰٫۰۰۰ نسخه – قیمت: ۱۷۰، ۳۱۵، ۲۸۰، ۳۰۰، ۳۵۰ریال – قطع رقعی.
(به‌دلیل تفاوت‌های جزیی در شماره‌های گوناگون جنگ، شناسنامه فوق به‌صورت کامل و تلفیقی تنظیم شده است.)

فصلنامهٔ "قاموس" از زمستان سال ۶۱ آغاز به‌نشر یافت و تاکنون پنج شمارهٔ آن چاپ شده است. فصلنامه، عمدتا" – و نه‌کلا" – به‌مطالبی پیرامون هنر اختصاص دارد. در پنج شماره، این عنوانها به چشم می‌خورد.

مقاله، شعر، هنرهای تجسمی، تئاتر، سینما، قصه، موسیقی، تحلیل سیاسی، طنز، پراکنده از متون، یادداشت‌ها، خط، عکس، طرح، فصل ضمیمه، آثار تازه، خبرنامه، بحثی در هنر، کارگاه تجربه. و حال مروری می‌کنیم بر مطالب سینمائی قاموس:

دفتر اول: نگرشی کوتاه بر فیلم توجیه دارد به‌امضای "هادی" و با عنوان "توجیه، نمادی از ستیزها و گریزها". و در صفحه ۷۰ به معرفی فیلم "توبه نصوح" پرداخته شده است. چکیده برداشتی از فیلم به‌این صورت نوشته شده است:

"فیلم تأملی است عمیق در زندگی کارمندی بازنشسته و "حیات" دوباره‌اش. قابل ذکر است، نکات ایدئولوژیک فیلم از آثار و نقطه نظرهای استاد شهید مرتضی مطهری و دومین شهید محراب آیتا... دستغیب به‌امانت گرفته شده است."

دفتر دوم: اولین مطلب بخش سینما مقاله‌یی است تحت عنوان "سینمای سیاهان". دومین مطلب نقدی است از سهراب هادی بر فیلم سینمائی صدای صحرا با عنوان "صحرا، بی‌حضور انسان (... توجه کن!)" درآخرین پاراگراف نقد، جمله‌ای را می‌خوانیم که مهم و درخور توجه است:

"و این بهانه‌ای بود برای گفتن تا پس از تماشای صدای صحرا حرفی و کلامی در باب... سینمای امروز داشته باشیم و انشاءالله که از راه مروت و درست‌اندیشی به‌لغزشی نرفته و دریافت خویش را در گفتگو به‌جستجو نشسته باشیم."

و بالاخره در آخر بخش، شناسنامه فیلم کیلومترپنج (ساختهٔ حجت‌الله سیفی) را می‌بینیم.

دفتر سوم: "سینما در ایران" عنوان تنها مقاله سینمایی دفتر سوم است. شرح سینمای ایران از سالهای ۱۳۱۰ و ۱۳۱۱ شروع می‌شود و در محدوده سه و نیم صفحه تا سالهای جنگ دوم جهانی به‌پیش می‌رود. نویسنده مقاله "م–ی" است.

دفتر چهارم: سینما در دفتر چهارم، پربارتر از شماره‌های دیگر است. مقاله اول به‌نام "نکته" از سید محمد بهشتی است که قابل تأمل است. چند خط شروع مطلب، زمینه درنگ و تعمق کردن را بشارت می‌دهد:

"مخاطب این نوشته بیشتر آنها هستند که پس از پیروزی انقلاب اسلامی اقدام به‌تولید فیلم کردند. چه آنها که در این تلاش توفیق تهیه فیلمی را داشتند و چه آنها که در این اقدام ناکام ماندند."

مقاله دوم "سینمای سیاسی یا سیاست زدگی سینما؟" از عبدالله اسفندیاری است. دیدگاه نویسنده از سینمای سیاسی، تازه است لذا مقاله درخور توجه است. برای نمونه، در چند خط اول مقاله می‌خوانیم:

"سینما به‌عنوان یک مقوله فرهنگی نمی‌تواند و نباید از سیاست جدا باشد. سینمای سیاسی ضرورت وجودی انکار ناپذیر دارد، اما آنچه امروز به‌عنوان درد، مبتلا به همه دست‌اندرکاران سینما مطرح است، اینست که مفهوم سینمای سیاسی چیست؟ آیا آنچه را که از یک روزنامه سیاسی انتظار داریم، می‌بایست در سینما هم منتظر باشیم؟ بدین معنی که همان مفاهیم عادی سیاسی که در روزمرگی‌ها با آن روبرو هستیم، فقط در تصویری شدن و روال دراماتیک یافتن، سیاسی می‌شود؟ آیا سینما فقط در حد یک ستون اخبار و تصویر کردن آن وظیفه دارد یا چیزی برتر از آن؟ ممکن است برخی اینگونه بیندیشند که همین حد برای سینما کافی است که بتواند وقایع سیاسی روزمره را طی یک فیلم داستانی بیان کند. چنین کاری ممکن است خوب باشد، لیکن از عمر مفید یک فیلم چندان می‌کاهد که گاه وقتی فیلم آماده نمایش می‌شود، عمر مفید آن قبل از اینکه مردم آنرا ببینند پایان یافته و، به‌زبان دیگر موضوع سیاسی مد نظر کهنه شده است..."

مقاله سوم از "سیف‌الله داد" است با عنوان "سینمای چین. یک بن‌بست دیگر در سینمای کمونیستی". عنوان مقاله، به‌روشنی مضمون آنرا روشن می‌کند.

دفتر پنجم: دراین شماره، متاسفانه مطلب سینمایی دیده نمی‌شود و علتش برما پوشیده است. در بخش "عکس"، تعدادی عکس‌کار حجت‌الله سیفی (کارگردان فیلم کیلومتر پنج) به چاپ رسیده است.

قابل اشاره است که قیمت جنگ قاموس، بسیار مناسب است و ارزان به‌دست خواننده می‌رسد.



فصلنامه هنر (۵)

زیرنظر سید کمال حاج‌سید جوادی – به‌کوشش امیرلواسانی. زمستان، بهار ۶۳ – ۱۳۶۲. ناشر، شرکت سهامی چاپخانه وزارت ارشاد اسلامی (تهیه شده در فرهنگسرای نیاوران) – ۴۱۶ صفحه، ۳۰۰ ریال. قطع وزیری

پنجمین شماره فصلنامه هنر، با تاخیر در اردیبهشت ۶۳ منتشر شد و آنهم دو شماره دریک مجلد. عمده سرفصل‌ها چنین است:

سرمقاله، زیبائی‌شناسی، هنر اسلامی، گزیده مقالات، موسیقی، هنرهای تجسمی، سینما، تئاتر، عکاسی، و ادبیات انقلاب اسلامی.

فصل سینما حاوی دو مطلب است. اولی نگاه امیرلواسانی است به فیلم "مسیح هرگز به اینجا نیامد". که پیش از این، یکبار در روزنامهٔ اطلاعات هم چاپ شده است و دومی "سینما و ادبیات" نام دارد که نوشته ویلیام جینکز است. از نام مترجم و منبع مقاله ذکری بمیان نیامده است، اما مطلب به احتمال از جزوه‌های موزه هنرهای معاصر اقتباس شده است و یا برعکس. مقدمه، این نکته را بشارت می‌دهد:

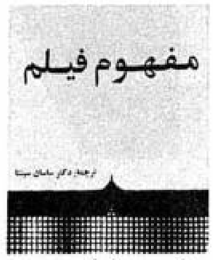
"سینما این پدیده نوظهور هشتاد و هشت ساله براستی که برترین هنرها است، چه نه تنها ویژگیهای سایر هنرها را در بر دارد بلکه قدرت تاثیرگذاری خاص دارد که بعلت نوع ارتباط جمعی‌اش، کاربرد آموزشی ویژه‌ای نیز می‌تواند داشته باشد. بخش فیلم موزه هنرهای معاصر در کنار کار برگزاری برنامه‌های ویژه شناخت فرهنگ و تاریخ سینما، از این پس اقدام به انتشار جزواتی در زمینه شناخت فرهنگ سینمائی می‌نماید. تا از این راه نه تنها فرهنگ کتبی این هنر را در میان عموم مردم توسعه بخشد بلکه با شناخت دادن به علاقمندان و به ویژه فیلمسازان جوان وهنرمندان، راهگشای توسعه سینمای اسلامی ایران باشد. من‌الله التوفیق"

فصل عکاسی هم حاوی دومطلب است. اولی گفتگوئی است با مریم زندی تحت‌عنوان "ثبت لحظه‌های ناب و گذرای روزهای زندگی" و دومی مقاله‌ای است بنام "عکاسی درصد و اندسال پیش – عکاسی سیاحان، سیری در یک زندگی"

بررسیِ ترجمهٔ یک کتاب

نمونه‌هایی از انبوه خطاها

"مفهوم فیلم"، یکی از مهمترین و معتبرترین کتابهای پایه‌ای در زمینه تئوری سینما، و جزو معدود کتابهای سینمایی ترجمه‌شده در ایران است که به چاپ دوم رسیده است. این کتاب، به عنوان یک اثر آموزشی، مورد استناد و استفادهٔ دانشجویان سینما و علاقمندان فیلم قرار می‌گیرد و در بخش کتابهای سینمایی اغلب کتابخانه‌ها، به دلایل یادشده، وجود دارد. علت انتخاب این کتاب برای بررسی ترجمهٔ آن، به رغم آن‌که حدود هشت سال از چاپ دوم آن می‌گذرد، همین است. ناگفته نماند که پس از انتشار چاپ اول ترجمهٔ مفهوم فیلم، نقد کوتاهی دربارهٔ نارسائیهای ترجمهٔ آن توسط جهانبخش نورایی نیز (فصلنامه فیلم، شماره دوم، پاییز ۱۳۵۲) نوشته شده است.



مفهوم فیلم

نویسنده: سرگئی ایزنشتاین
مترجم: دکتر ساسان سپنتا
انتشارات چاپار، چاپ دوم، ۱۳۵۵

در این نوشته نیز، همچنان، قصد من فقط نگاهی به چگونگی ترجمه کتاب از متن انگلیسی به فارسی‌ست. روشن است که پرداختن به همهٔ اشکالات ترجمه، و انواع گوناگون مسامحه‌کاریهای مترجم، در اینجا مقدور نیست و فقط نمونه‌هایی از اشتباهاتی را که در برگردان جمله‌ها رخ داده ذکر می‌کنم.

قبل از شروع فصل اول، و فصلهای بعد، ایزنشتاین نقل قولی از نویسندگان دیگر آورده که در متن فارسی مترجم آنها را حذف کرده. چرا؟ تنها دلیلی که می‌توان برای این کار آورد این است که مترجم توانائی ترجمه آنها را نداشته. دو جمله اول کتاب تا حدودی ترجمه درستی دارد اما به هر حال دقیق نیست:

"در سینمای شوروی دوره‌ای وجود داشت که پیوند فیلم بسیار واجد اهمیت بود. و اکنون ما در پایان دوره‌ای هستیم که پیوند فیلم را هیچ بحساب نمی‌آورند." **ترجمه‌درست: در سینمای شوروی دوره‌یی وجود داشت که مونتاژ را همه‌چیز می‌دانستند اکنون در پایان دوره‌یی هستیم که در آن مونتاژ در حد هیچ، تلقی شده است.**

و اما جمله سوم: "خواه پیوند فیلم بعنوان همه‌چیز تلقی شود خواه هیچ، باید آنرا بعنوان عاملی لازم تلقی کرد که توام با سایر عوامل موثر روی تماشاگر، بکار می‌رود." **ترجمه درست: "با توجه به اینکه مونتاژ را نه هیچ بیانگاریم و نه همه‌چیز، در این موقع، مناسب می‌دانم یادآوری کنم که در تولید فیلم مونتاژ به همان میزان هر عنصر تاثیرگذارندهٔ دیگری، یک مولفهٔ اساسی است.**

جملهٔ پنجم: "در آن دوره‌ایکه از پیوند فیلم چشم‌پوشی شده بود، یکی از جنبه‌های مسلم آن..." **ترجمه درست: این امر بسیار لازم است چون در دوران "هیچ‌انگاشتن" مونتاژ، مسلم‌ترین جنبهٔ آن..." روشن است که از مونتاژ چشم‌پوشی نمی‌شد، چون بدون آن اصلا فیلمی نمی‌توانست ساخته شود.**

جمله بعدی: "نکتهٔ اصلی آنستکه سازندگان برخی از فیلمها... حتی هدف اساسی و نقش اصلی آنرا که عبارتست از، اظهار یک موضوع، طرح یا بازی که در آن پیوستگی و تداوم رعایت شده باشد، نادیده گرفتند." — *اظهار* یک بازی **یا طرح؟ آیا این عقیدهٔ ایزنشتاین است؟ ببینیم اصلا خود نویسنده در اصل چه گفته: "نکته این است که سازندگان تعدادی از فیلمها... حتی هدف و کارکرد اصلی آنرا فراموش کرده‌اند: نقشی که با هر کار هنری مطرح می‌شود، یعنی نیاز به بسط و پرداخت نتیجه‌بخش و به‌هم‌ارتباط‌یافته‌ی موضوع، دستمایه، طرح داستانی، حادثه، حرکت درون سکانس فیلم و درون درام فیلم به مثابه یک کل."**

در واقع مترجم فقط چند کلمه و اشاره‌هایی از نویسنده را گرفته و به دلخواه خود آنها را تفسیر و دگرگون کرده است.

جملهٔ بعدی: "بعبارت دیگر عاملی که در روند داستان فیلم ایجاد کلیت می‌کرد، از نظر آنها مستور ماند و در نتیجه تداوم منطقی یا توصیف ساده و مهیج داستانی، در کار آن استادان برجسته سینما بچشم نمی‌خورد."

ترجمه درست: نه تنها هیجان یک داستان، یا حتی منطق یا تداوم آن، بلکه موضوع ساده‌ی گفتن یک داستان به‌هم‌مرتبط غالبا در آثار بعضی از استادان مهم سینما، که انواع مختلف فیلمها را می‌سازند، ناپدید شده است.

جمله بعدی: "آنچه منظور نظر ما است... نیست، بلکه منظور کوشش پی‌گیری است که فرهنگ پیوند را که از میان رفته است دوباره بازیابیم." **ترجمه درست: البته، چیزی که نیاز داریم، ... نیست، بلکه عمدتا تلاش سازمان‌یافته‌یی‌ست برای بازیابی فرهنگ مونتاژی که آدمهای زیادی آن را از دست داده‌اند.**

جمله دهم از متن اصلی، در ترجمه بکلی حذف شده و جمله کوتاه بعد از آن تصادفا درست ترجمه شده. اما نیمی از جمله بعدی، که طولانی هم هست، حذف شده. تا اینجا که پیش آمده‌ام تنها یک جملهٔ کوتاه درست ترجمه شده، و بقیه جمله‌ها تقریبا بکلی مفهوم اصلی خود را در ترجمه از دست داده‌اند. طبعا به دلیل کمبود جا نمی‌توانم این مقابله را به همین شکل ادامه دهم. بنابراین چندصفحه‌ای ورق می‌زنم و...

ص ۲۲، پاراگراف دوم (متن اصلی ص ۱۶، سطر ۱۲): "بهنگام جنگ بین ترکیه و ایالات بالکان در سال ۱۹۱۲، دلقکی را رومانیها ترسیم کردند که بصورت راهزنی که مردم بالکان را نگاه داشته بود خودنمائی می‌کرد."

ترجمه درست: در خلال جنگ بین ترکیه و دولتهای بالکان، در ۱۹۱۲، مجلهٔ *پانچ* طرحی کشید و نقش رومانی را به عنوان راهزنی که کشورهای بالکان را غارت می‌کرد نشان داد.

وجه اشتراک متن اصلی و ترجمه کتاب در این جمله، فقط دو واژه ترکیه و جنگ است. بقیه را مترجم از خود درآورده چون اصلا منظور نویسنده را نفهمیده است.

ص ۲۴، سطر ۱ (ص ۱۷ — پاراگراف دوم):
"کلیت چیز دیگری است و مجموع اجزائیکه تشکیل آن کل را داده‌اند چیز دیگری. چون مجموع فاقد معنی است، در حالیکه کلیت (که حاصل ارتباط کل است به اجزاء) خود دارای معنی می‌باشد."

ترجمه درست: کل، چیزی است متفاوت با حاصل‌جمع اجزایش، چون جمع کردن، عمل بی‌معنایی‌ست، حال‌آنکه رابطهٔ کل — جزء واجد معناست.

ص ۲۴، سطر آخر: "من با یک دید انتقادی، از اینکه این مطلب را بعنوان عدم توجه به محتوای قطعه نماهای فیلم، تلقی کنم ابائی ندارم."

ترجمه درست: منتقدان کارهای من این امر را به عنوان عدم توجه به محتوای پاره‌های نمایی‌ی فیلم تلقی می‌کردند.

دو سطر بعدی از متن اصلی، ترجمه نشده.
سطر بعدی: "بهر حال از آنچه در گذشته درباره این مسئله تصور میشده که بگذریم،" **— متن اصلی:**
I leave them to their consciences.
ترجمه درست: من آنها را به وجدانشان واگذار می‌کنم.

ص ۲۵، سطر ۸ (ص ۱۸، سطر ۲): "امکانات مسئله فوق که البته منحصر به فیلمسازی نبود و در قلمروهای دیگر نیز تعمیم داشت برای من قابل مطالعه بود."

ترجمه درست: بدین سبب دلمشغولی من قابلیتی بود که به طور معمول در استخوانبندی و ترکیب‌بندی فیلم وجود نداشت.

البته بیشتر جمله‌های ایزنشتاین، به چنین سرنوشت فلاکت‌باری دچار شده‌اند که من فقط نمونه‌هایی را در اینجا آوردم. این فصل را رها می‌کنم و نگاهی می‌اندازم به فصل بعدی. این نکته را هم متذکر شوم که نزدیک به انتهای همین فصل اول (در ص ۷۹، سطر آخر از متن فارسی) چهار صفحهٔ کامل از متن اصلی را مترجم اصلا ترجمه نکرده. اگر مترجم توانائیش را نداشته (که در آنصورت، اصلا نمی‌بایست این کتاب را برای ترجمه انتخاب بکند) لااقل می‌توانست در مقدمه یا پانویس اشاره‌یی به این مسئله بکند، که نکرده.

ص ۸۴، سطر ۲ (ص ۶۰، سطر ۲): "قطعه الف و ب که هر دو از بین عناصر یک موضوع آشکار برداشته شده‌اند، یک تصویر ذهنی ایجاد می‌کند که متضمن کلی محتوای موضوع اصلی با منتهای وضوح باشد."

این جمله از اساسی‌ترین تعاریف کتاب و از پایه‌های اصلی نگرهٔ مونتاژ ایزنشتاین است، که چنین بلایی سرش آمده. موضوع آشکار؟ متضمن کلی؟ محتوای موضوع؟ این عبارتها چه معنی دارد؟ شاید فقط رسانندهٔ بی‌دقتی و مسامحه‌کاری مترجم باشد و نه چیز دیگری.

ترجمه درست: قطعه الف، ماخوذ از عناصر "مایه"یی که در حال پرورش است، و قطعه ب، ماخوذ از همان منبع، در مجاورت یکدیگر تصویری می‌آفرینند که در آن، موضوع مبتنی بر مایه‌ی فیلم به واضح‌ترین شکلی تجسم یافته است.

ص ۸۶، سطر ۱۰ تا ۱۲ (ص ۶۲، سطر ۸ تا ۱۰):
"برای برگزیدن مواد پیوند که آن مواد می‌بایست با این یا آن تصویر خاص که ظاهر می‌شود، باید ترکیب گردد، ما باید..." **— نمی‌دانم خوانندهٔ این کتاب، از لا به‌لای این کلمات و عبارات بی‌ربط چگونه می‌تواند به اندیشهٔ حقیقی ایزنشتاین دست یابد. ترجمه درست: برای برگزیدن دستمایه‌های مونتاژ که باید باهم ترکیب شوند و به صورت گونه‌یی تصویر ویژه‌ی ظاهرشونده درآیند، ما باید...**

ص ۸۷، سطر ۱۰ و ۱۱: "از این نظر است که در اثر لئوناردو وفور عناصر توصیفی بر مبنای عناصر تجسمی است بلکه توصیفات عناصر صوتی و دراماتیک (نمایشی) نیز وافر است."

ترجمه درست: همین امر، دلیل فراوانی‌ی نه تنها عناصر گرافیک و تجسمی، بلکه همچنین عناصر صوتی و نمایشی در متن شرح و توصیف اوست.

جمله بعدی: "... طرح دیگری... که شامل همه دلهره‌هائی است که از گمانهای ناگهانی اولیه که بذهن خطور می‌کند ناشی شده است." — متن اصلی: ...another sketch, containing all the 'Palpitation' of our first, immediate impression.

ترجمه درست: ... طرحی... که شامل تمام *خلجان* ناشی از اولین برداشتهای بیواسطهٔ ما است.

جمله بعدی: "این مطلب از ژورنال گان کورت است که در شماره هجدهم سپتامبر ۱۹۶۷ نگاشته شده است."

ترجمه درست: این مطلب از کتاب *خاطرات* گنکور — در پانویس مدخل هجدهم سپتامبر ۱۹۶۷ — گرفته شده است.

ص ۱۱۲، سطر ۲ (ص ۷۷، پاراگراف آخر): "در شناختن زشتی واژه‌ها، شما باید سیماشناسی زیبائی را بشناسید... واژه‌ها برای من... دارای اندامهائی، رفتارهائی، اشاره‌هائی، عجائب و غرائبی، لطایفی، آنها دارای رنگ‌هائی هستند آهنگهائی و شخصیت ذاتی..." — **فی‌الواقع که این کتاب دارای چه جملاتی عجائب و غرائبی! است. ترجمه درست: اما، برای شناخت زشتی واژه‌ها، باید زیبایی‌ی قیافه‌شناختی آنها را هم بشناسید... برای من واژه‌ها... صوت، اندام، رفتار، و اشاره‌های سر و دست‌دارند، دارای حرکات عجیب، خلق و خوی، و حالت هستند، — رنگ دارند، لحن دارند، شخصیت دارند...**

ص ۱۲۶، سطر ۹ تا ۱۱: "او (ال گرکو) لحظه‌ای را از نقطه نظر پرهیجان هنرمندی تجسم بخشیده است که روی یک تابلوی نقاشی، بجلو و عقب جهش کرده و روی جزئیات یک شهر تثبیت شده بطوریکه این نقطه نظر نه فقط از نقاط گوناگون خارج از شهر دور می‌زند بلکه حتی از خیابانها، میدانها، و کوچه‌ها برداشت کرده است!" — **ترجمه این جمله‌ها به کلی آشفته، درهم، مغلوط و مغشوش است و به نظر می‌رسد معنا داشتن جمله‌ها، برای مترجم هیچ اهمیتی نداشته است. چه چیزی جهش می‌کند؟ هنرمند یا لحظه، و یا...؟ به گمان من این کتاب با چنین ترجمه‌یی، به جای اینکه اثری جدی و نظری در زمینه سینما باشد، بیشتر حالت یک اثر کمدی را پیدا کرده است.**

ترجمه درست: او (ال گرکو) نمونه‌یی ارائه **می‌دهد از نظرگاه هنرمندانه‌یی که با حدت و شدت به جلو و عقب جهش می‌کند و روی یک بوم واحد جزئیات یک شهر را نه تنها از نقطه نظرهای گوناگون خارج از شهر، بلکه حتی از دید خیابانها، کوچه‌ها و میدانهای گوناگون هم ثبت می‌کند.**

در مقدمه کتاب، مترجم توضیح داده که دو فصل دیگر از کتاب را، به دلیل اضافه شدن حجم کتاب، ترجمه نکرده و وعدهٔ ترجمه جداگانه‌ی آنها را داده است. از مترجم بسیار سپاسگزاریم که به وعده‌اش عمل نکرده است. برای حسن ختام مقاله، و برای افزایش تاثیر کمدی کتاب، نمونه دیگری هم می‌آورم و تمام می‌کنم:

ص ۱۰۵، سطر ۳ تا ۵: "موثرترین و قابل ترسیم‌ترین توسعه روش تحقیق برای خاطر تحلیل ترسیمی و قلمرو ابتدائی بازسازی رنگهای سیاه و سفید، همانا در حوزه همزمانی مطرح می‌باشد."

بهمن طاهری

توی ویترین

سینما

نشانه‌ها و معنا در سینما

نوشتهٔ: پیتر وولن، ترجمهٔ: ناصر زراعتی، چاپ اول، بهار ۶۳، ناشر: انتشارات تیراژه، تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه، قطع رقعی — ۲۶۶ صفحه، ۵۰۰ریال.

فیلمنامه

حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادریس

نوشتهٔ: بهرام بیضایی، چاپ اول، ۱۳۶۱، ناشر، تیراژه — تیراژ: ۲۵۰۰ جلد، قطع رقعی — ۱۰۴ صفحه، ۱۸۵ریال

داستانهای فیلم

فارنهایت ۴۵۱

نوشتهٔ: ری بردبری، ترجمهٔ: دکتر علاءالدین بهشتی، چاپ اول، ۱۳۶۳، ناشر، انتشارات آشتیانی — تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه، قطع رقعی — ۲۰۰ صفحه، ۳۵۰ریال.
(براساس این کتاب، فرانسواتروفو فیلمی در سال ۱۹۶۶ ساخته است).

عکاسی

کار با دوربین عکاسی

اقتباس: باربارا آپتن و جان آپتن، ترجمه: اسماعیل عباسی، چاپ اول، تابستان ۱۳۶۲، ناشر: نشر بازتاب، تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه، قطع رحلی — ۱۸۰ریال.

تاریکخانه‌عکاسی

نوشتهٔ: محمد جواد پاکدل، چاپ اول، ۱۳۶۰، ناشر: انتشارات مجله عکاسی مردمک، تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه، قطع رقعی — ۲۰۷ صفحه، ۵۰۰ریال.

تلویزیون و ویدئو

اصول کار و تعمیرتلویزیون رنگی (سیستم سکام وویدئوتیپ‌کاست)

تالیف: مهندس مهدی فرزان، چاپ دوم، ۱۳۶۰، ناشر: انتشارات روزبهان، قطع رقعی، ۱۹۳ صفحه، ۲۳۵ریال.

متفرقه

تاریخ اجتماعی هنر (جلدچهارم)

نوشتهٔ: آرنولدهاوزر، ترجمهٔ: امین موید، چاپ اول، ۱۳۶۲، ناشر، دنیای نو، تیراژ: ۴۵۰۰ نسخه، قطع رقعی — ۳۵۲ صفحه، ۵۵۰ریال. (فصل دوم: عصرفیلم)

تحرک بخش انتشارات سینمایی وزارت ارشاد اسلامی

اخیرا" ادارهٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی، بخش انتشارات سینمایی خود را فعالتر کرده و با اختصاص محل تازه‌ای به‌آن و مذاکره با نویسندگان و مترجمان، درصدد است تا به سهم خود، سینمای نوشتاری را تحرک بیشتری ببخشد. بخش انتشارات، زیرنظر بهرام‌ری‌پور و جمال‌امید (دوتن از نویسندگان قدیمی سینمایی)، کتابهای زیر را "دردست اقدام" دارد.

— سینمای‌جهان سوم، نوشتهٔ جمال امید، زیرچاپ

— سینمای مستند، ترجمهٔ مرتضی پاریزی، زیرچاپ

— فصلی در رنگ و نور (دربارهٔ کاربرد فیلترها درعکاسی و فیلمبرداری)، نوشتهٔ غلامرضا طباطبائی، درمرحلهٔ حروفچینی

— سالنامهٔ سینمایی‌ایران، در دست‌تدوین است.

دوترجمه‌ازیک‌کتاب

درحالی که کتاب "نشانه‌ها و معنا در سینما"، اخیرا با ترجمه ناصر زراعتی به‌وسیلهٔ انتشارات تیراژه منتشر شده است، ترجمهٔ دیگری از همین کتاب را نیز یکی دیگر از ناشران قرار است منتشر کند. این کتاب، هم‌اکنون آخرین مراحل چاپ را می‌گذراند و آن را بهمن طاهری و عبدالله تربیت، به‌اتفاق ترجمه کرده‌اند.

فیلم کوتاه

دو فیلم از انجمن سینمای جوانان همدان

"زنگها برای چه به صدا درمی‌آیند" و "آنروز بارانی" نام دو فیلمی‌ست که به تازگی در انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز همدان ساخته شده است. "زنگها برای چه به صدا درمی‌آیند"، داستان پسرکی بازیگوش است که زنگ خانه‌ها را به صدا درآورده و می‌گریزد. این کار سبب آزردگی خاطر چند خانواده می‌شود و... این فیلم را مصطفی سماوات کارگردانی کرده و فیلمبرداری آنرا شهاب رضویان انجام داده است. بازیگران و همکاران به ترتیب حسین صمدی، جواد صادقی، مهرداد شریفی، هادی شایسته و محمدرضا سرکانیان هستند.

"آنروز بارانی"، که توسط شهاب رضویان با همکاری فنی مصطفی سماوات و محمدرضا سرکانیان ساخته شده، فیلمی‌ست مستندگونه، از وقایعی که در یک روز بارانی اتفاق می‌افتد. در این فیلم دوربین به همراه سیلابی که در خیابان جاریست، حرکت می‌کند و به خرابه‌ای می‌رسد که چند کودک برای در امان ماندن از باران، مشغول ساختن سرپناهی از حلبی و مقوا هستند.

پرنده به لانه‌ات برگرد

نویسنده‌ی فیلمنامه، کارگردان و فیلمبردار: محمدرضا شهریاری، بازیگران: نوریک شهبازیان، شهروز صباحی، ۸ میلیمتری، رنگی، ۲۲ دقیقه.

پسربچه‌ای که در آرزوی پرواز کردن است، با یک آشغالگرد آشنا می‌شود. آشغالگرد مدعی داشتن پرندگانی می‌شود. روزی کودک برای دیدن پرندگان او می‌رود، ولی آشغالگرد پرنده‌ای در بساط ندارد. کودک افسرده باز می‌گردد، ولی با خود عهد می‌کند وقتی بال درآورد، خود به سراغ پرندگان خواهد رفت.

عبور

ساختهٔ: احمد سرخین بازیگران: رسول سرهنگی، مهدی فلاحتی، غلامرضا ادراکی، دستیار: نادره منصور افشاری، عکاس: سیاوش لله‌نیا، منشی صحنه: پریسا منصور افشاری، محصول انجمن سینمای جوانان ایران، تبریز — ۸ میلیمتری، رنگی، ۲۸ دقیقه.

داستان در مورد دو کودک است که برای پیدا کردن یک گل و کاشتن آن به جستجو می‌پردازند و سرانجام، یک گل پلاستیکی می‌خرند. گل را در باغچه می‌کارند. فردا باد گل را می‌کند. آنها برای پیدا کردن یک گل واقعی می‌روند، و...





بالا : پشت صحنهٔ "آنروز بارانی"
پایین : پشت صحنهٔ "زنگها برای چه به صدا درمی‌آیند"





بالا : پشت صحنهٔ "پرنده به لانه‌ات برگرد"
پایین : پشت صحنهٔ "لک‌لکها"

اسلحه

نویسنده‌ی فیلمنامه، کارگردان و فیلمبردار: محمد رضا غفاری، بازیگران: سید موسی مرتضوی، سیدمحمد مرتضوی، صادق احمد اصغری، جواد مکی، رحمان خدایی، حسن رضایی، عباس خدایی، داوود شکوری، ناصر عونی، احمد عونی و حیدر دارابیان. تهیه شده در انجمن سینمای جوانان ایران مرکز زنجان — ۸ میلیمتری، ۲۵ دقیقه.

احمد در یک فروشگاه سلاحی را می‌بیند و با پافشاری برادرش را وادار به‌خریدن آن می‌کند. چند روزبعدسلاح‌گم می‌شود. رویدادهای غیر منتظره‌ای فیلم را پیش می‌برد که در نهایت منجر به مرگ برادر احمد می‌شود.

لک‌لکها

نویسنده فیلمنامه، کارگردان و فیلمبردار: علیرضا عابدی، بازیگران: حسن سعیدی، ایرج اکبری، احمد طاهری، بهروز روشنایی، علیرضا نائینی، رضا عامری، احمد بلبل‌آبادی، علی گودرزی، کبرا شهبازی، سعید رسولی، افشین سنگ چاپ، اسماعیل شهبازی، نرگس و حسین سعیدی، ذکرعلی حسین‌زاده، آسیب شیری، حجت خلیفه و حمید رضا عابدی، تهیه شده در: کانون تبلیغات اسلامی شرق تهران منطقه ۱۴.

داستان این فیلم ۸ میلیمتری براساس زندگی روزمره‌ی پسر بچه‌ای سر به‌هوا و بازیگوش شکل گرفته. بازیگوشی پسر بچه، آسایش و خواب و خوراک را از خانواده و محله سلب کرده است. او هر کجا پای می‌گذارد، حادثه می‌آفریند. روزی پسر بچه به آشیانه لک لکها می‌رود و آشیانه را درهم می‌ریزد. لک‌لکهابه‌او حمله می‌کنند، مجروحش می‌سازند و...

فعالیت زیاد، بازتاب کم

انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز زنجان، یکی از کانونهای فعال فیلمساز آماتور در شهرستانهاست، که تاکنون فیلمهایی چند از آنرا در صفحه فیلمهای کوتاه معرفی کرده‌ایم.

این مرکز در حال حاضر سه فیلم جدید را به شرح زیر در دست تولید دارد:

"نارنجک" ــ نویسنده و کارگردان: ناصر غفاری، فیلمبردار: منصور غفاری، بازیگران: داوود زند، حسن سلیمی، عیسی رحیم‌پور، با همکاری سپاه پاسداران انقلاب اسلامی زنجان، آموزش و پرورش منطقه سلطانیه زنجان و اهالی روستای گوزلدره سلطانیه.

خلاصه داستان "نارنجک" چنین است: درپی یک درگیری در شهر، نارنجکی گم می‌شود. علی که یک دانش‌آموز روستایی است، آنرا می‌یابد و به روستا می‌برد. او چندی بعد نارنجک را که برای او حکم اسباب‌بازی را دارد، با خود به کلاس مدرسه می‌برد و در آنجا ضامن آنرا می‌کشد و...

"خانه" ــ کارگردان: اکبر بیات، فیلمبردار: محمدرضا غفاری، بازیگران: کرمعلی حیدری، حسن عباسی تنها، مظفر بیات، حسین بیات، داوود عباسی تنها، صفر بیات، حسن بیات و موسی دوستکام.

"رزم" ــ نویسنده فیلمنامه و کارگردان: علیرضا سلطانی، فیلمبردار: محمدرضا غفاری، بازیگران: علی کریمی، حجت‌الله سیدی، محمود بهمنی، یلدا رومی و اکبر بیات.

ضمن اعلام خبر فیلمهای ذکر شده از انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز زنجان، در هفته‌ی گذشته نامه‌ای از آقای محمدرضا غفاری بدستمان رسید که مضمون آن انتقاد ازعدم توجه جشنواره‌های فیلمهای آماتور نسبت به فیلمهای ارسالی از سوی سینماگران آماتور زنجانی‌ست.



پشت‌صحنهٔ "نارنجک"



پشت صحنهٔ "خانه"



نمایی از "خسته"





بالا: پشت صحنهٔ "ساعت طلا" پایین: پشت‌صحنهٔ "فصل‌سرد"

خسته

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: اسدالله اسدی، فیلمبردار: محمد خمره، دستیار فیلمبردار: سلیمانی، مونتاژ: سید آقا حسینی، بازی: یوسف کاظمی، ۸ میلیمتری به مدت ۶ دقیقه.

جوانی برای درس خواندن به شهر می‌آید. چندی بعد، از زندگی در شهر که توام با سرخوردگی‌ست خسته می‌شود. توشه برمی‌دارد و راهی ناکجاآبادی می‌شود، و...

ساعت طلا

واحد سمعی و بصری امور تربیتی آموزش و پرورش شهرستان قزوین، با همکاری گروهی از دانش آموزان این شهر دست به تهیه فیلمی زده است به‌نام "ساعت‌طلا" موضوع فیلم تفسیر یک آیه از سوره حجرات است که از کتاب "جایزه" نوشته‌ی "رضا رهگذر" انتخاب شده است. مدت فیلم چهل دقیقه است و به‌طریقه‌ی سوپر ۸ تهیه می‌شود. در ساعت طلا، شهرام نسخه‌چی و مهدی بهرامی نقشهای اصلی را به عهده دارند.

فصل سرد

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: حمید محمد علیخانی، فیلمبردار: حمید خضوعی، تدوین: امیر هوشنگ دارائی، دستیارکارگردان: رضا شریعت ناصری، بازیگر: سیامک طباطبائی، تهیه شده در: گروه تعاون سینمایی پیام، با همکاری: انجمن سینمای جوانان ایران و مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی ــ ۸ میلیمتری، ۱۵ دقیقه.

راننده‌ای در اتوبان بنزین تمام می‌کند. او برای یاری‌گرفتن از دیگران ساعتها تلاش می‌کند، اما موفق نمی‌شود. در پایان، او در می‌یابدکه‌درمیان انبوه آدمیان، یکه وتنهاست.

گام اول

گروه سینمایی سوپر ۸ شهرستان لنگرود، نخستین فیلم کوتاه خود را به نام "به یاد پدر"، در سال جاری عرضه کرد. این فیلم که توسط "مجید نوروزی" نوشته، کارگردانی و فیلمبرداری شده است، داستان دانش آموزی روستایی است که پدرش را در جبهه از دست می‌دهد. پس از این واقعه دانش‌آموز تصمیم می‌گیرد تا به جبهه برود، اما به‌یاد سخن پدرش‌می‌افتد که: مدرسه هم‌سنگر است. این سخن سبب می‌شود که‌او به مدرسه بازگردد. بازیگران فیلم، مسعود مقدم، فرهاد مطلبی و مهران ماندگار هستند. در این فیلم، حسین زربخش دستیار کارگردان و فیلمبردار بوده است.

نقدخوانندگان

■ بازجوئی یک جنایت ● ساخته‌ٔ محمدرضا سجادی

شخصیتهای باهویت در موضوع و فضایی متفاوت

"بازجویی یک جنایت" ، به یک تعبیر ، تلاشی است جهت دستیابی به حقیقتی که وجود دارد و در زیر لایه‌ٔ ضخیمی از تزویر و دروغ و توطئه مدفون شده است . سجادی بخوبی از عهده‌ٔ نشان دادن این مهم برآمده است . او نقش اول فیلمش را در اختیار بازپرس جوانی گذاشته است که حقیقت امر را پی‌جوئی کند . بازپرس که بمثابه یک کار عادی و وظیفه‌ٔ اداری این ماموریت را قبول کرده ، هرچه پیش می‌رود متوجه می‌شود که قضیه پیچیده‌تر از آن است که قبلا فکرش را می‌کرده. او از یک طرف با باغبان و پیشخدمت "هدایت‌نیا" و مردم فقیر و مفلوک زاغه‌ها برخورد می‌کند و از طرف دیگر با اقوام "هدایت‌نیا" ، و روابط حاکم بین ایندو طرف را می‌بیند که معجونی است از بی‌عدالتی و بیرحمی . آن تلفن ناشناس شاید تمثیلی باشد از حقیقت که بقول خودش برای دیدنش باید بهتر و دقیق‌تر نگاه کرد . او کارگر دست‌از دست‌داده‌ٔ کارخانه‌ٔ "هدایت‌نیا" را می‌بیند و با دو گوش خود می‌شنود که "هدایت‌نیا"ی نیکوکار، چه ظلمی در حقش روا داشته است . می‌بیند که کارگر، "هدایت‌نیا" را در خیال کشته است . صحنه‌ٔ اعتراف بقتل کارگر ، یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌های فیلم است . سجادی نشان می‌دهد که زبان و کاربرد تصویر را می‌شناسد و با کمک گرفتن از فیلمبرداری خوب زرین‌دست ، تصاویر وهم‌انگیز و مبهوت‌کننده‌ای از زاغه‌ها و زباله‌دانی اطرافش ارائه می‌کند . او با قرار دادن جسد هدایت‌نیا در انبوه زباله‌ها ، تلویحا نظر خود را نسبت به هدایت‌نیاها آشکار می‌سازد . و اما اشکالی که بر کار سجادی وارد است ، اصرار او در گنجاندن مسائل و شخصیتهای متعدد و در عین حال حائز اهمیت در فیلم است . و این موضوع باعث شده که نتواند آن‌گونه که باید و شاید به تحلیل کامل و دقیق آنها ، در کنار مسئله‌ٔ اصلی فیلم بپردازد .

"بازجویی یک جنایت" در بعضی از سکانسها شبیه فیلمهای پلیسی اروپایی می‌شود . از جمله مراسم تدفین که اصلا ایرانی نیست و یا گفتگوی شخصیت‌ها با یکدیگر (بخصوص در خانه‌ٔ هدایت‌نیا) تصنعی و تشریفاتی بنظر می‌رسد و به عبارت دیگر آدمها با هم لفظ قلم صحبت می‌کنند . فیلم سکانس خارجی زیاد دارد ، معهذا بجز یک مورد ، بخوبی توانسته است فضای قبل از انقلاب را القاء کند . از اینها که بگذریم امتیازاتی که این فیلم دارد ، عبارت است از : موضوع نسبتا متفاوت نسبت به اکثر فیلمهای بعد از انقلاب ، هویت داشتن و شناسنامه‌دار بودن شخصیتهای فیلم ، و فضاسازی خوب .

رضا علی‌پور متعلم ــ تهران



■ مردی که بزانو درآمد ــ ساخته دامیانو دامیانی

مردی که به زانو درنیامد!

شخصیت‌های اصلی فیلم را می‌توان به چهار نفر محدود کرد : نینو (جولیانو جما) دکه‌دار کنار خیابان ، کلکیو دوست و همکارش، آدمکش حرفه‌ای (میکل پلاچیدو) ، دون سردسته تبهکاران . بقیه عوامل و حتی موضوع ربوده شدن همسر وکیل همگی تحت‌الشعاع این عوامل قرار می‌گیرند .

این چهار نفر همگی چیزی دارند که باید از آن دفاع کنند ، و همگی از موقعیت‌های پست‌تر به وضعیت کنونیشان دست یافته‌اند :

۱ ــ نینو که پس از مدتها گذران زندگی در فقر اکنون توانسته است به کمک زنش دکه‌اش را درست کند .

۲ ــ کلکیو که پس از سالها زندگی کردن در یک موش‌دانی ، به زعم خودش، به یک پانسیون محترم‌تر نقل‌مکان کرده است .

۳ ــ قاتل حرفه‌ای بعد از ناکامی‌هایی که منجر به خودکشی ناموفقش می‌شود ، به آدمکشی روی می‌آورد .

۴ ــ و بالاخره "دون" که باید از همه اینان محکمتر و قاطع‌تر از موقعیتش دفاع کند ، زیرا یک بی‌احتیاطی و سستی کوچک باعث نابودیش خواهد شد .

اما چند نکته اساسی در فیلم مبهم باقی مانده از جمله رابطه دون و وکیل که باید با بسط و گسترش بیشتری این موضوع مورد بررسی قرار می‌گرفت . نکته دوم اینست که دون جهت اطمینان بیشتر ، نام نینو را در آخر لیست اضافه می‌کند ، اما می‌بینیم از کشتن وی صرف‌نظر می‌کند ، تا جایی که خود قربانی وی می‌شود . صحنه سمبلیک و زیبای زانو زدن نینو در کلیسا در مقابل دون ، بیشتر به معنی تسلیم و اطاعت محض در برابر هر خواسته او تلقی می‌شود تا به یک تقاضای عفو و بخشش معمولی . عنوان فیلم می‌توانست "مردی که به زانو درنیامد" باشد ، البته اگر تاکید فیلم بر به زانو درآمدنش نباشد !

محمود رضوی ــ باختران

تضاد دو شخصیت

دامیانو دامیانی از جمله معدود فیلمسازان ایتالیایی است که شیوه‌ٔ عمده‌ٔ کارش به زیر سئوال بردن سیستم سرمایه‌داری و نمایاندن چهره‌ٔ کثیف این نظام است .

دامیانی در این فیلم باز به کنکاش روابطی بین آدمهای درون این سیستم سرمایه‌داری می‌پردازد که هریک به نوعی درون این سیستم زندگی می‌کنند و گرفتار ارزشهای منحط حاکم بر آن هستند .

موضوع فیلم ، حول دو فرد با دیدگاههای متضاد است . نینو ، آدمی است که در نتیجه‌ٔ آگاهی روزافزونش نسبت به ارزشهای حاکم بر این نظام ، شورش می‌کند ، ولی پلاتامونه در حیطه‌ٔ همان هویتی که این نظام و امثال وینچنزوها بر او تحمیل کرده‌اند ، باقی می‌ماند و قدرت نجات یا مقاومت و عصیان را در برابر آن ندارد . و در نتیجه در پایان فیلم شاهد قربانی شدن او در این سیستم می‌شویم .

دامیانی در چند فیلم اخیرش به لحاظ شخصیت پردازی آدمهای فیلمهایش بخوبی مسلط بوده است . او آدمهای فیلمهایش را همیشه در تضادی عمیق قرار می‌دهد . بطور نمونه ، شخصیت نینو و پلاتامونه در این فیلم در قالبی طرح‌ریزی شده که هر دو فرد دارای تضادی عمیق به لحاظ دیدگاه فکری نسبت به ارزشهای حاکم هستند و در سکانس پایانی فیلم . نینو تلاش زیادی را بکار می‌برد که این تضاد را به وحدت تبدیل کند ، زیرا این را یگانه راه رهایی می‌داند . که با کشته شدن پلاتامونه در همین سکانس ، موفق نمی‌شود .

علی‌اکبر جهانگیری ــ شیراز

ماجرای بالن بزرگ

فیلمی وفادار به کلیشه‌های مرسوم

فیلم براساس سه محور اصلی بنا شده :
ــ تصمیم به‌ساختن بالون در یک مدت‌مشخص
ــ عمل‌کردن به عقیده و تلاش و کوشش پیگیر
ــ به‌هدف رسیدن (البته نه‌آسان)

دونوجوان تصمیم ساختن بالن را شش روز قبل ازتولد پدربزرگ گرفته‌اند و با یاری خانم پت شروع بکار کرده‌اند . فیلم اصولا" چند نکته اصلی را می‌خواهد نشان دهد اولا" اینکه با داشتن فقط سه بازیگر نیز می‌توان فیلمی ساخت . ثانیا" نوجوانان وافراد کم‌سن و سال نیز به‌کارهای بزرگتر می‌توانند دست بزنند . فیلم مانند آثار دیگر نظیر خودش، به کلیشه‌های مرسوم آن تا حدی وفادار مانده (گروهی تصمیمی می‌گیرند در راه رسیدن به آن به‌هر کاری تن درمی‌دهند . سرانجام پس از مشکلات فراوان به‌هدف خود نائل می‌آیند). فیلم تصویرهای زیبایی دارد و فیلمبرداری ورنگ آن خوب است . فیلم‌خالی ازهیجان و اتفاق هم نیست می‌توان به صحنه‌ٔ پرشدن بادبالن و خراب‌کردن خانه‌ٔ کوچک و همچنین صحنه‌ٔ آتش‌سوزی وآویزان شدن خانم پت از بالن اشاره‌کرد . صحنه‌های تعقیب بالن با اتومبیل توسط خانم پت تاحدی بیهوده و بی‌معنی جلوه می‌کند و اصولا" معلوم نیست سوارشدن به بالن چرا آنقدر مورد علاقه‌ٔ خانم پت است . سگ آن دونوجوان نیز در فیلم نقش عمده دارد و فیلم را دلنشین می‌کند . صحنه‌ٔ پایانی فیلم یعنی فرود آمدن بالن درآن جشن در فضای آزاد خیلی خوب از کار درآمده ضمنا" نکته‌ٔ دیگری را نیز که باید به‌آن توجه داشت ابهام در مکان‌های جغرافیائی‌است که مسیر حرکت بالن تا اندازه‌ای گم می‌شود .

بهرحال فیلم می‌تواند یک اثر سرگرم‌کننده تلقی شود .

شهرام خرازی‌ها ، بندرانزلی

■ دادشاه ــ ساخته حبیب کاوش

چهره‌ای همچنان در غبار

کارگردان سعی دارد با توجه به تحولات‌اجتماعی چند ساله اخیر، از یک یاغی ، یک انقلابی تمام‌عیار را به تصویر بکشد ، و در پایان می‌بینیم شخصیت دادشاه همچنان در غبار می‌ماند.

اولین معارفه ما با دادشاه، دیدن تصاویر گوناگونی از دادشاه است در آینه‌های مختلف ، این دقیقا مشکلی است که کارگردان با آن دست به گریبان بوده است . برداشت‌های گوناگون مطبوعات آن‌زمان از شخصیت دادشاه ــ که کلا مورد بررسی کارگردان در نوشتن سناریو بوده‌اند ــ او را از دستیابی به شمایی کلی از شخصیت واقعی دادشاه بازداشته است . اینست که تحقیق و بررسی گیج‌کننده را کنار گذاشته و به نوعی کپیه‌برداری از فیلمهای موفق در این نوع متوسل شده است . می‌بینیم که دادشاه ابتدا شخصیتی مشابه شیرمحمد (تنگسیر) را دارد ــ بعد به نوعی "اسپارتاکوس" تبدیل می‌شود ــ رفتارش با افراد خودش و دولتي‌ها مثل "عمر مختار" است و عاقبت به روش "زاپاتا" بدام می‌افتد و شبیه "ال‌سید" بشکلی حماسی کشته می‌شود و به تاریخ می‌پیوندد ! در ابتدای فیلم که "خدابخش" مورد هجوم گروه "درانی" قرار می‌گیرد و بعد او را جزء افراد دادشاه می‌بینیم ، این توهم پیش می‌آید که فیلم قصد بازسازی زمانه‌ای را دارد که مردم ظلم‌دیده ــ از جمله دوست محمد ــ تنها راه اظهار موجودیت و ایستادن در مقابل ظلم را در یاغیگری یافته‌اند . ولی کارگردان خیلی زود این موضوع را رها می‌کند و تا آخر علیرغم استفاده از نوشته‌های توضیحی ابتدای فیلم و گفتار آخر فیلم ، نمی‌تواند از دادشاه شخصیت ملموسی بسازد .

باحتران ــ علی تیموری

تعقیب ــ ساخته آرتور پن

اسطوره‌هایی اجتماعی، که ناگزیر به رویارویی با خشونت هستند

آرتور پن فیلمساز لیبرال آمریکا، در دههٔ شصت به‌دنبال شناخت "اسطوره‌های" خویش بود، "اسطوره‌هائی" که به‌اعتقاد پن، وجدان بیدار جامعهٔ به‌خواب رفتهٔ خود می‌باشند و جزئی از تاریخ آمریکا را تشکیل می‌دهند. پن‌درجامعهٔ‌آمریکا معتقد است، "آزادگوئی" بدون خشونت امکان‌پذیر نیست. این خشونت چه منطقی و چه غیر منطقی، اسطوره‌های پن ناگزیر به رویاروئی با آن هستند. با چنین نگرشی، وقتی به تماشای فیلم "تعقیب" می‌نشینیم، آنرا یکی از ضعیف‌ترین آثار پن می‌یابیم. نگرش سطحی پن به "اسطوره‌های خویش، شتابزدگی در سرهم کردن فیلم، بازگوئی معلولها و بازگو نکردن علتها، تحریف واقعیتهای موجود جامعهٔ جنوبی آمریکا، و. به‌بیان دیگر وجود سناریوی تجارتی، از "تعقیب" با انبوه ستارگانش، فیلمی متعلق به فرهنگ امپریالیستی هالیوود می‌سازد. شاید بتوان تنها لحظهٔ قابل بحث سینمای پن در فیلم "تعقیب" را صحنهٔ زد و خورد در دفتر کلانتر دانست. پن به‌وسیلهٔ تصاویر خشونت‌آمیز (که اثر فیزیکی‌و روانی‌دارند) فضای دلهره‌آور و تکان‌دهنده‌ای را به‌وجود می‌آورد. کلانتر (مجری قانون و دمکراسی آمریکا) در اطاق بسته توسط مزدوران سرمایه‌داری در حال له شدن است و مردم در بیرون از اطاق کلانتر ناظرانی هستند که در انتظار نتیجه به‌سر می‌برند. از تصاویر پن چنین نتیجه می‌گیریم که "جامعهٔ ناظر"، همان قشر به‌خواب رفته‌ای است که به‌وسیلهٔ شخصیتی آزادمنش چون کلانتر، باید بیدار شوند تا دمکراسی و قانون پابرجا بماند. اما چنین نتیجه‌ای ذهنی با تصاویر آخر فیلم در تضاد قرار می‌گیرد. وقتی کلانتر شهر را ترک می‌کند، درمی‌یابیم که او نیز قادر به تغییر و تحولی در جامعهٔ خویش نمی‌باشد. این سرخوردگی پن، بی‌شک از دیدگاه لیبرالیستی او سرچشمه می‌گیرد، تا آنجا که بدون درک از علت روابط حاکم بر سیستم آمریکا، در میان معلولهای خویش گم می‌شود.

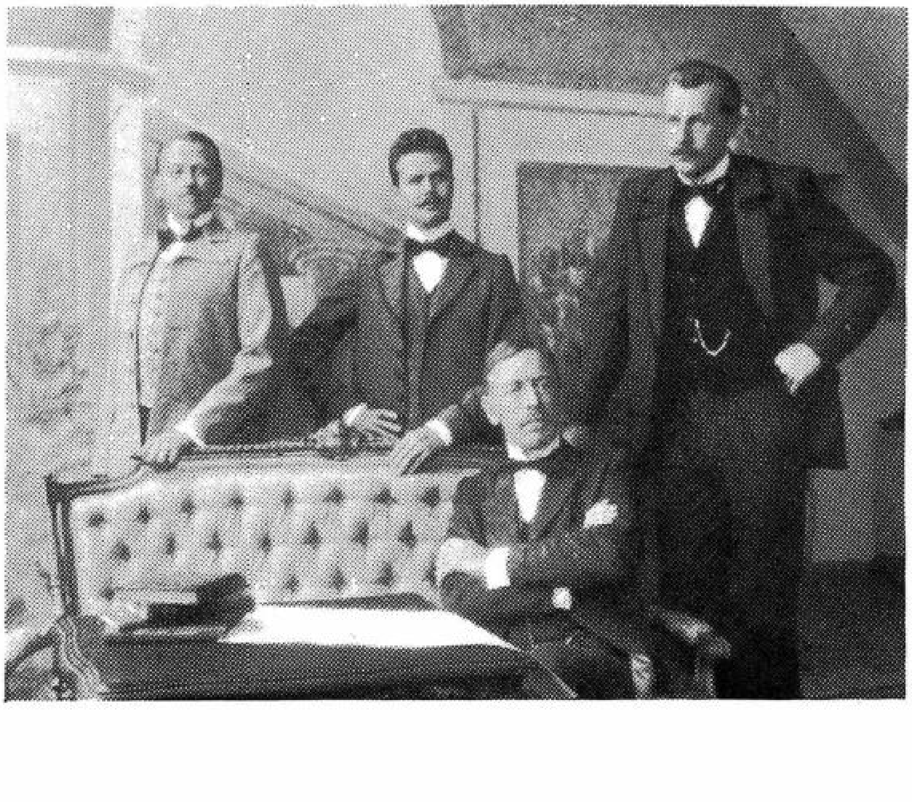
شاهرخ غزنوی، تهران

■ سپیدروز بی‌پایان ــ ساخته یان تروئل

برخورد انسانها با طبیعت

برخورد انسان با طبیعت بی‌رحم همیشه مضمونهای بسیار خوبی برای آثار فراوان سینمائی بوده است. سینما به خاطر وسعت دامنه و امکاناتش، برخلاف ادبیات، لحظات و نابسامانی این انسانها را در برخوردشان با طبیعت، بهتر و موثرتر نشان داده‌است. سپیدروز بی‌پایان با انگیزه تحقیق سه نفر در قطب شمال و به‌نتیجه‌نرسیدن این‌تحقیق ساخته‌شده‌است، وطبیعت سر دو یخبندان با سه محقق برخوردی سخت و دشوار دارد و حوادث فیلم تماشاچی را وادار می‌کند تا سرنوشت آنها را دنبال کند. سرپرست گروه با آرمانها و آرزوهایی که دارد، سرسختانه پیش می‌رود. دو نفر از آنها مرددند و آخر سر در لحظات بسیار دشوار این تردید را با سرپرست در میان می‌گذارند. سرپرست گروه تا وقتی که دو نفر همراهش زنده هستند، خوب پیش می‌رود. و ظاهرا اراده‌اش خلل‌ناپذیراست. اودر نمایی که نفر دوم هم می‌میرد، شکست و ناکامی خود را یافته است. و در برابر غول بوران و یخبندان عظیم قطب زانو خم می‌کند. حالا فیلمساز می‌خواهد چه بگوید؟ اگر از گفتار فیلم که از حس ملت‌گرایی و وطن‌دوستی فیلمساز حکایت می‌کند بگذریم، باید گفته شود که مقدمات و زمینه‌چینی‌های اول فیلم‌طولانی و حتی خسته‌کننده است. و در حدود ۴۵ دقیقه، فقط مقدمات سفر مهیا می‌شود. در حالی که فیلمساز خیلی زودتر می‌توانست سه محقق را راهی تحقیق خود کند، دیگر اینکه این سه نفر هیچ تحقیقی نمی‌کنند و تمام فیلم را در حرکت هستند. ماجرا مربوط به زمانی است که دانش بشری در حال تکامل است و از دستگاههای مدرن و پیچیده امروزی برای غلبه به طبیعت یخی قطب خبری نبوده است. بنابراین مصائب‌وحشتناکتری در انتظار آنها بوده است. که فیلم تخفیف داده است، و سومین نفر را در برابر عظمت قطب تنها گذاشته است. فیلم چیزی برای گفتن ندارد، زیرا محقق‌های مسافر، بدون هیچگونه محاوره علمی، فقط از دید شخصی خود و بر اساس احساسات شخصی خود حرکت می‌کنند، نه آرمانها و آرزوهایی که در بشر جستجوگر متبلور است.

حسین گیتی ــ خوزستان



چند پیام کوتاه

○ تهران: محمدرضا خوش‌بین خوش‌نظر، شهره لرستانی، فرهاد دانشی، رضا درستکار ○ قزوین: محمد حاج‌اکبری ○ فردوس: علی‌اکبر سراندیبی ○ رشت: مهدی عطائی‌فر ○ بندرانزلی: اکبر پورصیاد ○ شیراز: شهرام امامی، سیدمحسن مظلوم ○ نیشابور: حمیدرضا هوشمند ○اراک: محمدحسین محبی ○ اهواز: غلامعباس فاضلی ○ اصفهان: بابک فقیه‌ایمانی، حمیدرضا شاه‌آبادی، مجید عاصمی.
منتظر نقدهای بهتری از طرف شما هستیم.

○ فیروزکوه: بهمن یزدانی ○ باختران: محمد قاسمی، برومند چهارآئین، کسری دهقانی زنگنه ○ اصفهان: اسدالله اسدی ○ لنگرود: حمید پروانه ○ اردبیل: حسن صیقلی، امیر نجفی سولاری.
نقدهایتان را بر یک روی کاغذ، خوانا و با فاصله بنویسید.

○ آقای علی نجومیان، مشهد ــ بهشاد حیدرپور
در مورد فیلم‌هایی نقد بنویسید که نمایش عمومی داشته‌اند.

○ آقای ناصر مختاری، کرمان
بر یک روی کاغذ، و مختصرتر بنویسید.

○ آقای شهرام خرازی‌ها، بندرانزلی
در نقدهایتان نکات قابل توجهی دیده می‌شود، ولی سعی کنید که گسسته و با جملات بی‌ارتباط با هم کار نکنید.

○ آقای قاسم جعفری، تهران
نقد شما بر فیلم "خون حسین" بیشتر از آن‌که درباره فیلم و ارزشهای آن باشد، نقل مطالبی در حاشیه فیلم است.

○ آقای سعید شاه‌محمدی، ساری
بهتر است در زمینه نگارش(منظور فقط نقد فیلم نیست) بیشتر کار کنید، زیرا نقد شما در درجه اول اشکال نگارشی دارد و ثانیا دوباره‌نویسی داستان فیلم است، با شاخ و برگ بیشتر.

○ آقای محمد رضایی، تهران
نقد شما درباره فیلم "بروبیکر" حاوی نکات تازه‌ای دربارهٔ این فیلم نبود.

○ آقای کامبیز خاکسار، تهران
"روبن ماموليان" کارگردان بزرگ سینمای ایتالیا نیست.

○ آقای محمود کاشف، رشت
می‌توان کوتاه‌تر و اساسی‌تر هم نوشت. نقدتان بر فیلم "دادشاه" طولانی و پراکنده بود.

○ آقای حبیب توحیدی، باختران
نقد شما بر فیلم "در جستجوی بهار" تعریف داستان فیلم بزبانی دیگر بود. به حرف فیلم و تحلیل و نقد دربارهٔ آن بپردازید.

○ مجید زمانی‌اصل، اهواز
فیلم‌های با ارزش‌تری را برای نقد انتخاب کنید، یا دست‌کم فیلمهایی را انتخاب کنید که مواردی برای نوشتن درباره‌شان وجود داشته باشد.

○ آقای علیرضا غلامی، آبادان
موجزتر بنویسید و مفاهیم را تا حد کشش یک فیلم بر آن سوار کنید.

نامه‌ها

"ماهنامه سینمایی فیلم"
تهران
صندوق پستی ۲۱۹۴

کلیشه

(گفتنی‌های همیشگی)

۱ ـ نامه‌هایتان را خوانا بنویسید و نام و نشانی خود را ، در آن قید کنید .

۲ ـ تعداد نامه‌ها بسیار زیاد است و به نوبت پاسخ داده خواهد شد .

۳ ـ نامه‌های حاوی انتقاد ، پیشنهاد و درخواست مورد توجه قرار می‌گیرد اما برای این‌که امکان پاسخ‌گویی به پرسش‌های بیشتری وجود داشته باشد ، نام نویسندگان این‌گونه نامه‌ها فقط در ستون "نامه‌هایتان رسید" خواهد آمد .

۴ ـ تنها آموزشگاه بازیگری در ایران ، رشته‌ٔ تئاتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است که تاریخ برگزاری امتحان ورودی آن در روزنامه‌ها آگهی خواهد شد . برای کسب اطلاعات دقیق‌تر ، می‌توانید با این آدرس مکاتبه کنید : تهران ، دانشگاه تهران ، دانشکده هنرهای زیبا ، بخش تئاتر. اما اطمینان می‌دهیم که فارغ‌التحصیل شدن از این دانشکده، تضمینی برای هنرپیشه شدن ، نیست . از دست ما ، کاری برای علاقمندان هنرپیشگی ساخته نیست .

۵ ـ برای علاقمندان به آموزش فیلمسازی، همچنان در تدارک گزارش جامعی از مراکز آموزش سینمایی هستیم .

۶ ـ عکس و پوستر و نشانی فیلمسازان و بازیگران را نداریم که برای کسی بفرستیم .

۷ ـ تعداد محدودی از شماره‌های ۷ تا ۱۳ مجله موجود است . خواستاران به ازای هریک از شماره‌ها صد ریال (شماره‌ٔ یازده ، ۲۰۰ ریال ـ شماره دوازده وسیزده ، صد و پنجاه ریال) وجه نقد ارسال فرمایند و یا به حساب بانکی مجله (شماره حساب ۲۰۹۳۰۵۹۴ ، بانک‌تجارت ، خیابان سپهبدقرنی ، شعبه پل کریمخان ، به نام ماهنامه‌ٔ فیلم) واریز کنند و فتوکپی فیش بانکی را برای ما بفرستند .

۸ ـ از خوانندگان عزیز تقاضا می‌کنیم که در هر نامه، تعداد محدودی سئوال را مطرح کنید تا امکان پاسخگویی سریعتر ، میسر باشد .

۹ ـ برای ارائه هرگونه پیشنهاد در مورد برنامه‌های تلویزیونی و درخواست پخش فیلمها با واحد سنجش افکار سیمای جمهوری اسلامی (خیابان ولی‌عصر ـ خیابان جام‌جم ـ تلفن ۴ ـ ۲۹۰۰۰۰) تماس بگیرید .

از توجهی) که به این یادآوریها می‌فرمائید ، متشکریم .

ه آقای سیدمهدی مهارج ، اصفهان

۱ ـ در جداول پشت فلاش‌های عکاسی ، با سه‌سری عدد روبرو هستیم . اول ـ عدد حساسیت فیلم که با رقم‌هایی مثل ۱۰۰ ، ۲۰۰ ، ۴۰۰ ASA وبا ۲۱ ، ۲۴ و ۲۷ دین مشخص است ـ دوم ـ عدد دیافراگم که بارقم‌های ۱/۴ ، ۲ ، ۲/۸ ، ۴ ، ۵/۶ و . . . مشخص است و سوم ـ عدد مسافت ، که فاصله دوربین تا سوژه را مشخص‌می‌کند .

برای استفاده از این جدول باید ابتدا حساسیت فیلم روی جدول مشخص شود ، سپس ، رقم مسافت با آن مطابقت شود ، عددی که روی سری اعداد دیافراگم براساس این تطبیق بدست می‌آید ، دیافراگمی است که باید براساس‌آن عکاسی کرد .

البته سرعت عکاسی با فلاش برای اکثر دوربین‌ها $\frac{1}{60}$ ثانیه است . برای توضیح دقیق‌تر باید به‌راهنمای فلاش مربوطه مراجعه کرد .

ـ خط روی فیلم ، احتمال دارد که در اثر وجود گردوخاک و یا ذرات‌زائد روی دهانه عبور فیلم در دوربین بوجود آمده باشد .

ـ هرنوع فیلم باید در جای خنک و دور از نور و گردوخاک نگهداری شود .

ه آقای عبدالله حیدریان ، سنقر

ـ کتابی که بتواند به شما کمک کند ، در اختیار نداریم .

ـ یکی از کلمه‌هایی را که در طرحتان استفاده کرده‌اید ، نتوانستیم بخوانیم .

ه آقای نصرت الله حدادی ، آمل

ـ سینماتوگرافی ، به معنای ثبت حرکت است .

ه آقای محمد کامرانی ، تبریز

ـ متاسفانه اطلاعاتی درباره‌ٔ فیلم "تیر دژخیم" و بازیگرانش نداریم که در اختیار شما بگذاریم .

ـ نمایش آن دسته از فیلمهای پیش از انقلاب که احتمال تصویب آنها وجود دارد ، موکول به خواست صاحبان آنها برای ارائه به وزارت ارشاد و صدور پروانه‌ٔ نمایش از سوی این وزارتخانه است . صاحبان بعضی از این فیلمها ممکن است تصور کنند که فیلمشان پروانه‌ٔ نمایش نمی‌گیرد و اصلا آن را به وزارت ارشاد نبرند . شاید بعضی از آنها فیلم را برای بازبینی برده‌اند و رد شده است . و عده‌ای از صاحبان آن فیلمها یا در ایران نیستند و یا اگر هستند ، نمی‌توانند و یا نمی‌خواهند فعالیت کنند .

ه آقایان محمد و علی اکبر برجسته و خانم عذرا شریعتی ـ مشهد

ـ در مورد بازیگرانی‌که اجازه‌ٔ فعالیت دارند و یا ندارند ، شما را به گفتگویی که با آقای بهشتی مدیر عامل بنیاد فارابی (در شماره‌های ۱۲ و ۱۳) داشته‌ایم ، توجهتان می‌دهیم . اما بدون آن که فهرستی وجود داشته باشد ، از نام‌بازیگرانی که فعالیت می‌کنند ، می‌توان دریافت‌که کدام یک اجازه‌ٔ فعالیت ندارند .

ـ در همان گفتگوی حجت الاسلام گل محمدی ، درباره‌ٔ فیلم پنجمین سوار سرنوشت توضیح داده شده بود .

ـ فیلم "گرداب" اجازه نمایش ندارد و فیلمهای شش ساعت مهلت ، داس ، اسارت ، طلایه دار ، و گیل آگل اصلا ساخته نشده‌اند .

ه آقای احمد فلاح پور ، بابل

ـ گویا قبلا هم نوشته‌ایم که فیلم برزخیها پروانه نمایش ندارد .

ـ تعدادی از فیلمسازان کنونی ، قبل از انقلاب هم فعالیت داشته‌اند . اما بیشتر فیلمهای ایرانی که در سینماها به نمایش درمی‌آید ، تولید بعد از انقلاب است .

ـ از هر فیلم ، بسته به این که قرار باشد در چند سینما نمایش داده شود ، چندین نسخه تکثیر می‌شود .

ه آقای سید رضا حسینی ، رشت

اگر خبر و مطلبی دارید ، بفرستید تا نمونه‌ٔ کارتان را ببینیم .

ه آقای سید احمد مومنی ، تهران

ـ اولین شماره‌ٔ مجله ، به صورت گاهنامه ، در تیر ماه سال ۶۱ منتشر شد .

ـ یکی از دلایلی که چاپ شماره‌های نایاب را برایمان ناممکن می‌کند ، مسئله دخل و خرج است . به عبارت ساده‌تر ، این کار برایمان زیان به همراه می‌آورد .

ه آقای محمد علی روشن ضمیر ، رشت

ـ پاسخ سئوالهایتان را در مطلب "آشفته بازار ورود و توزیع فیلم خارجی در ایران" (شماره‌ٔ دهم مجله) پیدا کنید .

ه آقای عبدالله اثنی عشری ، شیراز

ـ فلاش بک در لغت ، به معنای بازگشت به گذشته است و در فیلم ، به صفحه‌هایی گفته می‌شود که فیلمساز از زمان رویدادها به عقب برمی‌گردد و گذشته را تصویر می‌کند . در اصطلاح ، صحنه‌های رویا و کابوس شخصیتهای فیلم که هیچ وقت اتفاق نیفتاده و در ذهن شخصیت شکل می‌گیرد و توسط فیلمساز بازسازی می‌شود ، فلاش می‌خوانند . برخی ، صحنه‌های مربوط به آینده ـ نسبت به زمان رویدادها ـ را "فلاش فوروارد" می‌نامند .

ه آقای محمد مفیدی ، خرم آباد

ـ نشانی حوزه‌ٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ، تهران ، خیابان حافظ ، نبش سمیه است . برای آقای مخملباف هم می‌توانید به همین نشانی نامه بنویسید .

ـ نشانی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان : تهران ، بلوار کشاورز ، جنب بیمارستان ساسان .

ه آقای سید هاشم حسینی ، تهران

ـ در کنکور سال ۶۴ ـ ۶۳ ، رشته‌ٔ سینمای مجتمع دانشگاهی هنر و دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی دانشجو می‌پذیرد که با توجه به آگهی‌های آنها در روزنامه‌ها می‌توانید در آنها شرکت کنید . کتاب بخصوصی را نمی‌توان برای موفقیت در امتحان ورودی توصیه کرد ، زیرا باید مطالعات قبلی در زمینه‌ٔ سینما داشته باشید . به‌طور کلی ، مطالعه‌ٔ همه‌ٔ کتابهای سینمایی موجود بی استفاده نیست .

ـ در دبیرستان ، رشته‌ای بنام هنرهای زیبا نمی‌شناسیم .

ه آقای نوید دل آسایی ، مشهد ـ خانم آرام کریمی جهرمی ، خرم‌آباد

ـ فکر می‌کنیم گزارشی که درباره‌ٔ فیلمهای خارجی در شماره‌ٔ دهم داشتیم ، پاسخ شما را در خود داشته باشد .

ه آقای مسعود علی موسی‌زاده ، بهشهر

نمایش یک یا چند تصویر کوچک بر روی تصویر اصلی صفحه‌ٔ تلویزیون ، به شکل‌های مختلف ، به وسیله‌ٔ دستگاهی به نام میز "ملانژور" انجام می‌گیرد .

ه آقای اردشیر رجبی ، تهران

ـ بازیگر مورد نظر شما نمرده است .

ـ افزایش تولید فیلم ، چنان ارتباطی با مجله ما ندارد که بر اساس آن ، بتوانیم بیش از یک شماره در ماه منتشر کنیم .

ـ لیتوگرافی ، کار گرفتن فیلم از روی صفحه‌های مجله و انتقال آنها بر روی صفحات حساسی به نام "زینک" را انجام می‌دهد که بعدا" در چاپخانه ، این زینک‌ها به ماشین چاپ بسته ، و مجله چاپ می‌شود .

ـ جایی را نمی‌شناسیم که عکس فیلمها را بفروشند .

ه آقای علی منصوری راد ، تهران

با واحد دوبلاژ تلویزیون تماس بگیرید .

ه آقای پرویز فتحی ، تهران

فیلمهای سوپر هشت موجود در ایران ، بیشتر از مارک آگفا است . برای ظهور این فیلمها ، باید آنها را به لابراتوار آگفا واقع در خیابان میرداماد ـ یا عکاسی‌هایی که خدمات ظهور فیلم را انجام می‌دهند ـ تحویل دهید . فیلمهای با مارکهای دیگر را باید به نشانی لابراتوار کمپانی در کشور سازنده ـ که در بروشور داخل جعبه آنها چاپ شده ـ بفرستید .

ه آقای رجبعلی عزیززاده ، شهرری

ـ فیلمهایی که در صفحه "سینمای ۸۰" معرفی می‌شود ، برای نمایش عمومی در ایران وجود ندارد و بعید است که وارد شود .

ـ برخی از بازیگران ، در جوار این کار ، مشاغل دیگری هم دارند .

ه آقای عبدلی ، ملایر

برای کسب اطلاعات بیشتر در زمینه‌ٔ ساخت عروسکهای مفصل‌دار ، با گروه کودک سیمای جمهوری اسلامی ، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ، و مجتمع دانشگاهی هنر مکاتبه کنید .

ه آقای رسول خدابخشی ، زرین شهر

از نامه‌تان پیداست که تا بحال در زمینه‌های داستان نویسی ، نمایشنامه نویسی ، فیلمسازی ، بازیگری و نمایشنامه رادیویی ، کارهای نیمه تمامی کرده‌اید . اما درنیافتیم که در کدام مورد راهنمایی می‌خواهید .

ه آقای خسرو چوپانزاده ، رشت

می‌بینید که باز هم نقد فیلمهای ایرانی را چاپ می‌کنیم .

ه آقای اسماعیل لطیفی ، رشت

ـ نقد فیلمهایی را بفرستید که در سینماها و تلویزیون به نمایش درمی‌آید .

ـ قبلا هم نوشته‌ایم که جدول و مسابقه چاپ نمی‌کنیم .

ـ همه‌ٔ بازیگرانی که نام برده‌اید ، زنده هستند .

ـ کارگردان شدن ، مدرک تحصیلی خاصی نمی‌خواهد .

ه آقای بهروز امانی ، شهر کرد

ـ شش ماهه هم می‌توانید مشترک شوید .

۰ آقای حسین اقبالی ، سبزوار

ـ اپیزود ، به معنای یک بخش از فیلمهای چند قسمتی ، و سکانس به معنای بخشی از فیلم است که نماهای آن دارای وحدت زمان و مکان باشند .

ـ چارلی چاپلین در زمستان سال ۱۳۵۶ درگذشت . نورمن ویزدوم و کوروساوا هنوز زنده‌اند .

۰ خانم مهشید تهرانی ، تهران

ـ مجتمع دانشگاهی هنر و مدرسه‌ٔ صدا و سیما ، دانشجوی دختر می‌پذیرند .

ـ سعی می‌کنیم نتایج چند ساله‌ٔ اخیر اسکار را پیدا و چاپ کنیم .

۰ آقای صفر رامین خردمند ، تهران

ـ بله ، حق با شماست . نام کرم رضایی در صفحه ۱۷ شماره‌ٔ دهم ، بر اثر اشتباه چاپی به صورت کریم رضایی درآمده است . اما در صفحه ۲۴ همان شماره ، مهدی نجیب زاده اشتباه چاپی نیست ، بلکه اشتباه لپی است ! و نام صحیح ، احمد نجیب زاده است .

ـ عطاءالله زاهد در سریال سربداران ، نقش خواجه شمس‌الدین علی را داشت و امین‌تارخ‌در نقش شیخ حسن جوری ظاهر شده بود .

ـ بازیگر مورد نظر شما ، همان است که تعدادی از فیلمهایش را نام برده‌اید .

۰ آقای محمد امیری ، اصفهان

ـ سینما اسکوپ نوعی طریقه فیلمبرداری و نمایش فیلم است . با یک عدسی استوانه‌ای ، تصویرهایی بر روی فیلم ضبط می‌شود که اشیاء را به هم فشرده می‌کند و اگر فیلمی که به این صورت ضبط می‌شود با یک عدسی معمولی نمایش داده شود ، آدمها ، بسیار لاغر و بلند قد دیده می‌شوند اما با نصب عدسی مخصوصی بر روی دستگاه نمایش فیلم ، اشیا اندازه‌ٔ واقعی خود را به دست می‌آورند و اندازه تصویر ، بسیار پهن‌تر از انواع معمول می‌شود . در اندازه‌های معمولی ، نسبت طول به عرض تصویر ، ۳ : ۴ اما در طریقه سینما اسکوپ ، بیش از ۱ : ۲ است . از این شیوه ، بیشتر برای القای عظمت و ابهت ، و اغلب در فیلمهای پرجمعیت و پردکور و پرمنظره استفاده می‌شود .

وایداسکرین هم ، نوعی دیگر از سیستمهای مختلف پرده‌ٔ عریض است .

ایستمن کالر ، یک سیستم فیلم رنگی ، ویژه‌ٔ کارخانه‌ٔ کداک است .

۰ آقای علی اکبر سراندیبی ، فردوس

ـ در یک فیلم ، چند عامل انسانی و ماشینی دخالت دارند : نویسنده فیلمنامه ، تهیه کننده ، کارگردان فیلمبرداران ، دستیاران ، بازیگران ، کارگران صحنه ، گریمور ، متصدی لباس ، (بسته به موضوع فیلم ، متخصصان فنی مختلف : مثلا متخصص تخریب و انفجار یا مربی اسکی و سوارکاری) ، مونتور ، صدابردار ، دوبلور ، آهنگساز ، قطع کننده نگاتیو ، متصدی لابراتوار ، و . . . عوامل ماشینی عبارتند از : دوربین فیلمبرداری ، نورسنج ، جرثقیل (انواع مختلف) ، لابراتوار ظهور و چاپ ، میز مونتاژ ، دستگاه اتالوناژ (برای تصحیح رنگ فیلمهای رنگی) دستگاه تروکاژ ، میکروفون و ضبط صوت ، و باز بسته به نوع و موضوع فیلم ، ممکن است دستگاه‌های فنی دیگری هم مورد نیاز باشد .

ـ سازنده‌ٔ فیلم ، همان کارگردان است و تقدیم کننده فیلم ، تهیه کننده آن است . "فیلمی از . . . " برای کارگردان به کار می‌رود و شرکت افتخاری ، معمولا برای بازیگرانی که در نقش های کوتاهی بدون گرفتن دستمزد ظاهر می‌شوند ، بکار می‌رود .

۰ آقای سید یونس هاشمی ، مشهد

ـ مکاتبه کردن با مجله‌های خارجی ، محدودیت و شرایطی ندارد ، می‌توانید برایشان نامه بنویسید .

ـ برای چندمین بار توضیح می‌دهیم که آنچه را شما "تابلوی رنگی " می‌نامید ، آگهی است . اندازه و جای چاپ شدن و تعداد صفحات آنها ، بستگی به آگهی دهنده دارد . تعداد آنها هم بسته به این است که بخش آگهی‌های مجله ، چقدر بتواند آگهی بگیرد . همچنان که در صفحات وسط مجله شماره‌ٔ نهم ، اصلا آگهی نداشتیم . جنس کاغذ هم ، بستگی به این دارد که چه نوع کاغذی در بازار ایران موجود باشد .

۰ آقای علی ارمغان ، اصفهان

برای کسب اطلاع ، با خود آن مجتمع آموزشی تماس بگیرید .

خانم ش . بنی احمد

ـ در هندوستان ، دهها مجله‌ٔ سینمایی منتشر می‌شود که دست کمی از فیلمهای ساخت این کشور ندارد . بیشتر این مجله‌ها ، به زبانهای محلی هند منتشر می‌شود ، و چندتایی هم به زبان انگلیسی . نام و نشان دو مجله‌ٔ انگلیسی زبان هندوستان که در دسترس داریم ، به شرح زیر است :

Film World
8 Horniman Circle,
Botawala Building,
2nd Floor, Bombay 400 023
INDIA

Miscellany
Film and T.V Institute of India,
Law College Road,
Pune 411004, Maharashtra,
INDIA

نحوه‌ٔ اشتراک مجله‌های خارجی را هم در پاسخ به یکی دیگر از خوانندگان نوشته‌ایم .

ـ بدون نوشتن پرسش خوانندگان ، پیش از پاسخ دادن به آنها ، در این صفحه جا کم می‌آوریم . سعی می‌کنیم پاسخ‌ها را طوری بنویسیم که پرسش‌ها هم مشخص باشد ، مگر در برخی موارد .

۰ آقای احمد پاداش ، اهواز

ـ علت نرسیدن شماره‌های اول مجله به‌شهر شما ، نداشتن نمایندگی در آنجا بوده است .

در هر کشور بنابر خصوصیات فرهنگی و سلیقه عمومی مردم آن کشور ، اسامی فیلم‌ها تغییراتی می‌یابد . نام اصلی فیلم "لله بچه‌ها" " انجام دادن یک کارخوب" وفیلم "گروگان" "اسب کهررا بنگر" است .

۰ آقایان محمد ابراهیم عبدالله‌پور ، کامبیز حمیدی ، وارطان آوانسیان ، تهران

ـ فیلم "گله‌رانان" محصول مشترک انگلستان و استرالیا است و ربطی به‌کشور آمریکا ندارد و آرم آن‌هم عوض نشده بود

۰ آقای محسن صانعی ، تهران

ـ حیات یک نشریه مستقل بمقدار زیاد وابستگی مستقیم به آگهی دارد ، لذا علیرغم میل باطنی خودمان ، مجبور به ادامه همین روش هستیم و مطلب "دادشاه" در شماره‌های پنجم و ششم نیز،اصطلاح مطبوعاتی" رپرتاژ آگهی" بود .

ـ درمورد فیلم‌های شهید ثالث توجه شما را به‌گفتگو با او (شماره‌ٔ سیزدهم مجله) جلب‌می‌کنیم .

ـ "پرویز صیاد" فیلمی بنام "فرستاده" در آمریکا ساخته است .

ـ تاآنجا که ما خبر داریم ، "پرویز کیمیاوی در خارج از ایران فیلمی نساخته اما "داریوش مهرجویی" چندفیلم ساخته که هنوز نام آنها را نمی‌دانیم .

۰ آقای سیدمحسن مظلوم ، شیراز

ـ در مورد استعدادهایتان بشما تبریک می‌گوئیم ، ومطالعه بیشتر و کوشش درادامه تحصیل را بشما توصیه می‌کنیم . مداومت درعکاسی و آشنایی با تکنیک‌های آن می‌تواند راهگشای شما در امور هنری باشد .

ـ اکثر کارگردانان و بازیگران شغل دیگری ندارند ، اما بعضی از آنها ، دارند .

ـ از بازیگر پشت فرمان اتومبیل درحال حرکت ، یا در استودیو فیلمبرداری می‌شود یا در صحنه‌واقعی . درصحنه واقعی ، دوربین در جلوی اتومبیل مستقرمی‌شود وفیلمبردار پشت آن قرار می‌گیرد (و یا بدون فیلمبردار وبطور اتوماتیک عمل می‌شود) و از بازیگر و اتومبیل در حال حرکت فیلمبرداری می‌کنند . در استودیو ، اتومبیل مقابل یک پرده شفاف قرار گرفته و از پشت پرده تصاویری از جاده به روی آن تابانده می‌شود . با حرکت‌دادن اتومبیل و بازی بانور و حرکت بازیگر ، توهم حرکت اتومبیل در جاده در بیننده ایجاد می‌شود .

۰ آقای انوش طهماسبی ، مسجدسلیمان

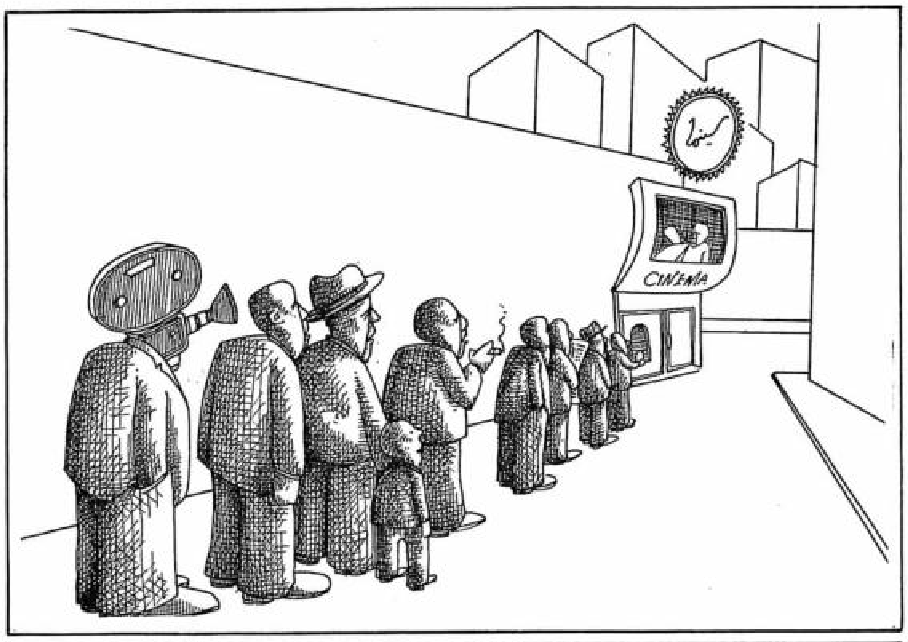
ـ در مورد شما جز توصیه به‌ادامه تحصیل ومطالعه‌چیز دیگری نمی‌توانیم بگوئیم .

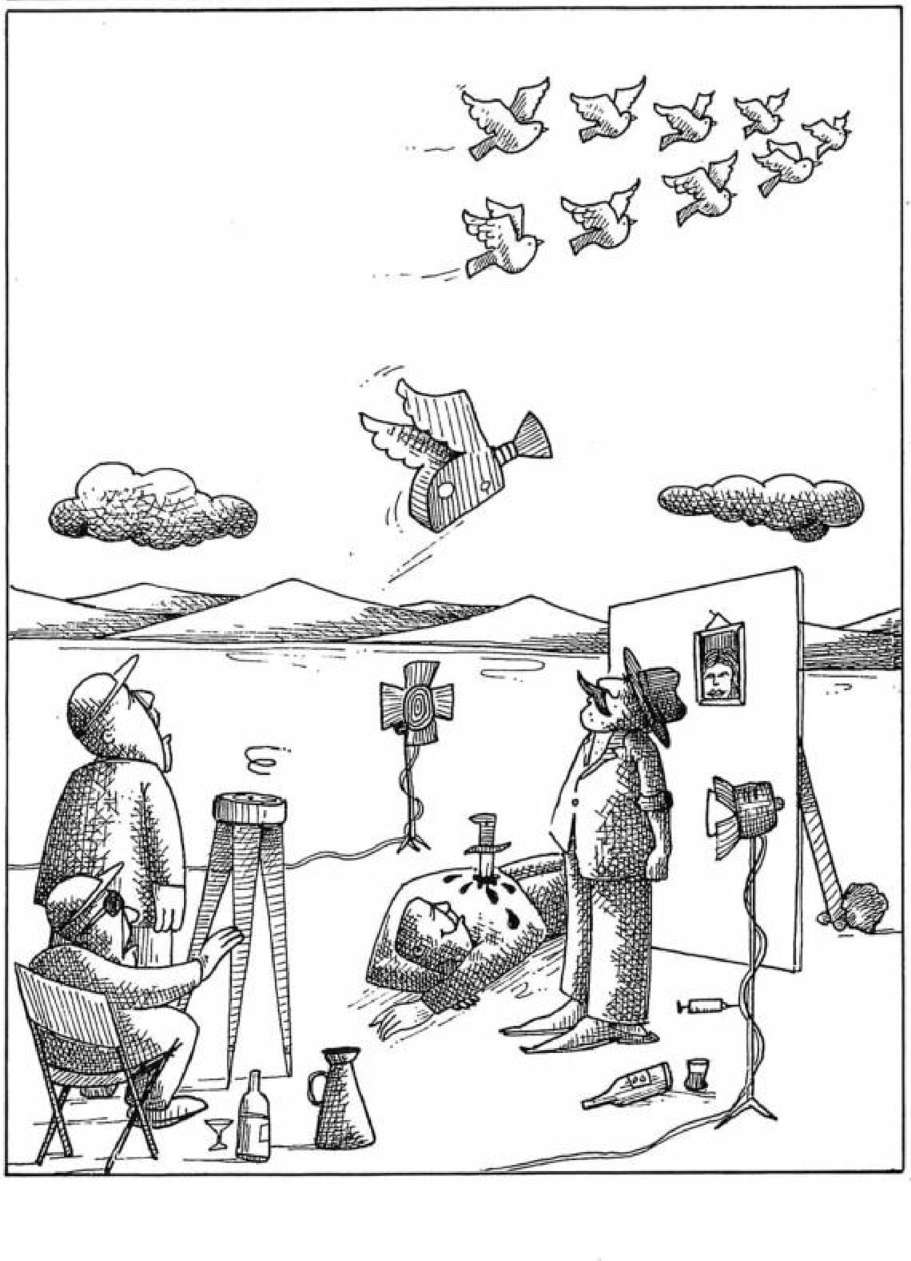
ـ ماهم امیدواریم به‌مرور نقاط ضعف‌های مورد نظر شما ، در فیلم‌های ایرانی ازبین برود .

نامه‌هایتان رسید

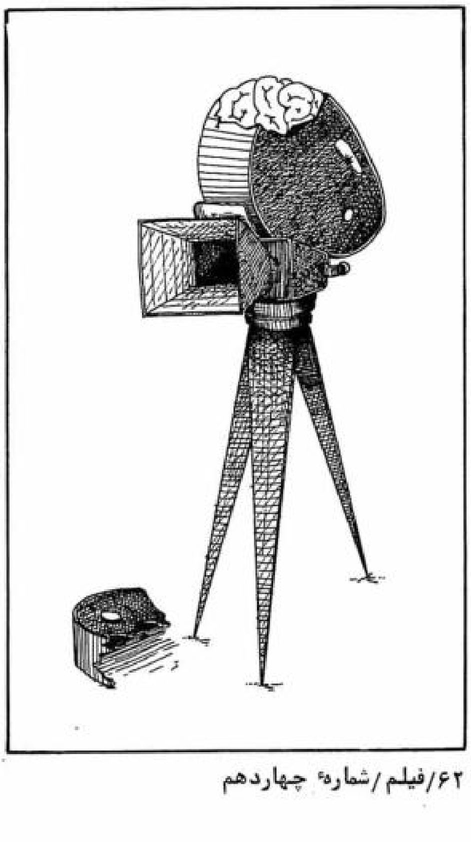
۰ **تهران :** محمدرضا ملکوتی ، سوسن صالحی ، حمیدرضا شاه‌آبادی ، عباس محمودی ، محسن آقا کریمی ، غلامی ، محمدانصاری ، احمد هاشمی ، اکبر احمدی ، حسین شکوری ، مجید صیامی ، جعفر عقارزادگان ، حبیب‌نجاری فام ، فرزانه خاکبیز ، بیژن بهرامی ، علی اسماعیلی فیروز ثمین ، مهدی محمدخانی ، امیدالف ، عبدالله صالحی طالقانی ، احمد گنجی ، شاهرخ بهنام ، علی زمانی ، جواد پنج‌تن طوسی ، قاسم جعفری ، جعفر مرتضائیان ، شیده نوبهار ، احمد صالحی ، !شهره تابان ، اصغرباوری ۰ **مشهد :** سید باقرمجتهدسیستانی ، ابوالفضل‌عطار ، علیرضاعراقیان ، محمدعلی‌بربری‌مظلوم ، اسدزاده ، هاشم ابراهیمی ، ابراهیم بهرامی ، حسین حسینی ، ح جوانشیری ، محمد واعظی ، کامیار تیمورپور ، محمدصادق امیری حاجی ، سیروس جاوید ، غلامحسین شاهنوری ، محمدی ، علی اصغر طهان ، محمدحقیقی ، غلامعلی شریعتی ، راضیه برجسته ، حمیدرضا هاشمی ، بهرام صلواتی ، جعفر عظیم زاده ۰ **تبریز :** علیرضا تبار ، غلامرضا کریمی ، بهرام عظیم‌زاده ، علی شایسته‌فر ، حسن برومند ، ت ـ الف ، ابراهیم خامنه‌ای ۰ **اهواز :** جمشید دلجو ، محمدعلی حسینی ، مجید عاصمی ، داریوش شیرانی ، امیرآقایی ، منوچهر آشناگر ، بابک‌برهان‌پور ، علیرضا نجفی سولاری ۰ **رشت** عبدالرضا فلیحی ، الف . عباسی ، محمدرضا مهریار ، جعفری ، مهدی عطایی‌فر ، محرمعلی بخشی ، هادی ، فریبا رضایی ، هادی ضیغم ، محمود اصلان ، ۰ **شیراز :** علیرضا هوشمند ، علیرضا ضیغمی ، حسین فاضلی ، حجت‌بایرام‌پور ، غلامرضابانشی ، غلامحسین‌عرفی . ۰ **اصفهان :** شیردل اعظمی ، اصغر قطبی ، علی اصغر کیانی ، سیداحمد قریشی ، علیرضا رضوانی ، اسماعیل مالکی ، محمدشریفیان . ۰ **سبزوار :** اسدالله‌کریمی‌دوست ، ایمان جعفری . ۰ **چالوس :** ایرج کیادلیری ۰ **فردوس :** علی‌اکبر سراندیبی ۰ **بندرانزلی :** علیرضا اقتصاد ، شهرام خرازی‌ها ، علیرضا غاروربانی ۰ **بندرعباس :** رامین معتمد ، احمد مصفا ، نصرت‌الله کنی ، محمدرضا معمار ۰ **بروجرد :** محمد جواد اوحدی ۰ **ارومیه :** علی فانی ، حمید غفاری ، محمدباقر قزوینی ، عادل پارسانژاد ، قدرت‌اله چوبدار ، بهرام‌اسدیان . **اردبیل :** خلیل شعبان لاطران ، غلامرضا صیامی‌زاده ، فرهاد قائمیان ، ابوالفضل علی‌حسینی . ۰ **خوزستان :** حسن‌براقی ، فرامرز علیخانی ، مطرود براقی ، کریم ابراهیمی . ۰ **قائم شهر :** بهزاد علایی ، ولی زاغی ۰ **شوشتر :** حمید رضا فلاح ۰ **شهروری :** نصرالله میره‌ای ، اکبر قاسمی ، قاسم لاجوردی ۰ **فارس :** سیاوش مردانی ۰ **آذربایجان :** میرعلی میرعباسوند ، علی فتح‌معماری ، الف ـ ت ۰ **باختران :** داریوش حریری ، اعظم بیک ـ اسماعیلی ۰ **بجنورد :** علی وفادار ۰ **همدان :** مجید زارعی ، قطینان ۰ **گیلان :** امیر قربانی ، محمدرضا حقدوست ۰ **گرگان :** اسماعیل شهابی ۰ **لرستان :** فرحناز رشیدی ۰ **تویسرکان :** سلیمان آقاطلایی ۰ **بهشهر :** عباس حامدی ۰ **رامسر :** آذر کردی ۰ **بابل :** محمد تقی‌نژاد ، مهناز استرآبادی ، میرمحمد مهدی‌اوصیاء ۰ **اسکو :** علیرضا زمانیان اسکویی ۰ **ارسنجان :** محمدحسن نعمت‌اللهی ۰ **مازندران :** علی دنیوی ۰ **اندیمشک :** علی یغار ۰ **بندر ترکمن :** عبدالوهاب حاجی سردار ۰ **رودسر :** سیروس ابوالحسن‌پور ، ایرج بخشی ۰ **سقز :** عمرفاروقی ۰ **آستانه اشرقیه :** حسن فرازمند ۰ **بستان آباد :** سیدحسین شهابی ۰ **کرج :** علیرضا حسینی ۰ **آبادان :** جمشید جعفرپور ۰ **دامغان :** سیدعلی‌مجیدی ، محرم محمودی ، محمود مزینانی ۰ **تربت حیدریه :** علی‌اکبر چاکری ۰ **یزد :** سیدمحمد مقدسی ۰ **خرم‌آباد :** نادر قیطولی ، آرام کریمی جهرمی ۰ **نقده :** زیاد عقراوی ۰ **تاکستان :** عباس محمودی ۰ **هشتگرد :** شبنم امیدوار ۰ **خمام :** محسن جعفری ۰ **کاشمر :** حسین تقی‌پور ۰ **فرخ شهر :** علیرضا شاهقلیان ۰ **فارسان :** جلال‌پاک‌نژاد ۰ **طبس :** جعفر جعفری ، علی اصغری ۰ **زاهدان :** سیدجواد موسوی ۰ **بهبهان :** شاهرخ آخوندی ۰ **مرند :** محمود یوسفی ۰ **بوشهر :** محسن البرزی ۰ **سنندج :** جمشید دستیار ۰ **ملایر :** سیدمجید طولابی ۰ **ورامین :** علی‌اصغر تاجیک ۰ **قم :** امیر مسعود اعرابی ۰ **مریوان :** هادی بخشی ۰ **نورآباد ممسنی :** حمید کشاورزی ۰ **شیرگاه :** ماریا احمدی خطیر ۰ **گنبدکاوس :** عبدالمجید لسانی ، مجمد شهری ۰ **اراک :** سعید نراقی

طرحهای سینمایی









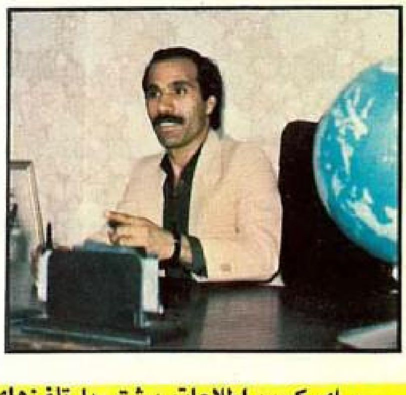
شرکت صنعتی ای.سی.فیلم



● شرکت " ای. سی. فیلم " (کارخانجات احمدی)که دست‌درکار ساخت دستگاههای ظهور و چاپ عکس رنگی است، مقدمات تولید وسایل سینمایی از جمله دوربین فیلمبرداری و پروژکتور نمایش فیلم، را فراهم می‌آورد.

سید حسین احمدی مدیر عامل این شرکت، ضمن اشاره به موفقیتهایی که شرکت در جهت نیل به خودکفایی در زمینه وسایل عکاسی و چاپ عکس به دست آورده است، گفت:

" تولید چنین وسایلی درداخل کشورامکان‌پذیراست. البته ممکن است درآغاز برخی از قطعات را ناچار شویم از خارج وارد کنیم، اما به مرور، از این واردات هم بی‌نیاز خواهیم شد. من ۱۵ سال پیش با هزینه ۱۲۰۰ تومان آپاراتی ساختم که نیم ساعت بوبین می‌خورد و دو ناطق مغناطیسی و نوری داشت. اکنون، برنامه‌های گسترده‌تری دارم که در تحقق آنها، در وهلهٔ اول نیازمند یاریهای مسئولان است. "



احمدی گفت: " کاری که با سرمایه اولیه ۱۲ هزار تومان شروع کردم، الان بشکل بسیار وسیعی با بیش از ۲۰ سهامدار که هر کدام در این کارخانجات کار می‌کنند، قسمت عظیمی از بازار عکس ایران را در اختیار دارد، و با کمکهای این افراد توانست پا بگیرد. این کارگران الان جزیی از سرمایه و کارشان را بشکل تعاونی بکار انداخته‌اند. دو خط برای تولید ظهور کاغذ، دو خط برای ظهور فیلم و یک خط هم برای پرینتر داریم و سالی ۲۰۰ دستگاه می‌سازیم. "

آتلیه ماهنامه فیلم

برای کسب اطلاعات بیشتر با تلفن‌های: دفتر مرکزی: ۵۴۱۳۱۱ کارخانه: ۲۸۸۰۱ (کرج) تماس حاصل فرمائید


فیلم


«مارکوپولو» چگونه ساخته شد؟

